BRAVO!

NOVEMBRO 2001 - ANO 5 - R$ 8,00 www.bravonline.com.br

Cecília

Os cem anos de CECÍLIA MEIRELES, a militante da lírica que levou poesia ao Modernismo

ARTES PLÁSTICAS NELSON LEIRNER FORA DE MODA EM SÃO PAULO

MÚSICA A VANGUARDA ANUNCIADA DE LAURIE ANDERSON

TELEVISÃO GUERRA AO VIVO: O GRAU ZERO DE INFORMAÇÃO

CINEMA TODD SOLONDZ FILMA A PERVERSÃO DA AMÉRICA

TEATRO E DANÇA GUARNIERI VOLTA À ARENA ENGAJADA

50

Capa: Cecília Meireles em foto cedida pela Solombra Books. Nesta pág. e na pág. 6, ilustração de Nelson Provazi

ARTES PLÁSTICAS

LIVROS

CINEMA

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DA CAPA: DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / GETTY IMAGES

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

MÚSICA

TEATRO E DANÇA

TELEVISÃO

SEÇÕES

O melhor da cultura em novembro: espetáculos, livros, música, exposições, programação de TV e filmes em destaque nesta edição

Eles Eram Muitos Cavalos, romance de Luiz Ruffato, pág. 74

O terror e a guerra na TV, pág. 138

Deca Dance, coreografia com a israelense Batsheva Dance Company, pág. 120

A Luta Secreta de Maria da Encarnação, peça de Gianfrancesco Guarnieri, em São Paulo, pág. 114

Ansel Adams, exposição, em São Francisco, Califórnia, pág. 32

Caramuru e o diálogo entre TV e cinema, pág. 132

Life on a String, CD de Laurie Anderson, pág. 100

O Quarto do Filho, filme de Nanni Moretti, pág. 92

10º Panorama RioArte de Dança, no Rio, pág. 124

A História Real, filme de David Lynch, pág. 84

Lucio Fontana, exposição, no Rio, pág. 44

Fora de Moda, exposição de Nelson Leirner, em São Paulo, pág. 38

Do Lado da Voz, CD de Chico Mello, pág. 111

Centenário de Cecília Meireles, pág. 58

NÃO PERCA

Todos os Cantos do Mundo, festival de world music em São Paulo, pág. 113

Jackson do Pandeiro: O Rei do Ritmo, biografia, pág. 108

Nuovo Quartetto Italiano, concertos em São Paulo e Belo Horizonte, pág. 112

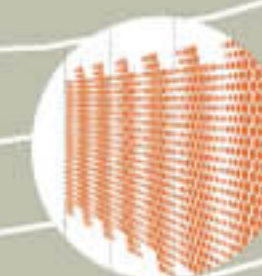
Histórias Proibidas, filme de Todd Solondz, pág. 78

Elegias de Duíno, de Rainer Maria Rilke, pág. 68

Krzysztof Penderecki, concertos, em São Paulo, pág. 94

INVISTA

O Pão do Corvo, livro de Nuno Ramos, pág. 75

Anos 70: Trajetórias, exposição, em São Paulo, pág. 53

Barbara Hendricks, récita, em São Paulo, pág. 112

Caravana do Vento, exposição em Cumbuco, no Ceará, pág. 50

4º Festival Recife do Teatro Nacional, em Pernambuco, pág. 128

Que Teus Olhos Sejam Atendidos, documentário de Luiz Fernando Carvalho, pág. 144

FIQUE DE OLHO

Recoil, CD de Allan Wilder, pág. 106

O Homem dos Crocodilos, ópera de Arrigo Barnabé, pág. 112

Show do Milhão, pág. 143

Nelson Felix, exposição, no Rio, pág. 54

Cinquième As, CD de MC Solaar, pág. 106

Les Misérables, musical, pág. 129

O Xangô de Baker Street, filme de Miguel Faria Jr., pág. 91

Alvíssaras! Raduan Nassar ganha adaptação à altura da sua obra.

Bernardo Brayner
via e-mail

Senhora Diretora,

Cinema

Filmar Raduan Nassar é tarefa paradoxal, pois suas imagens são sugestões de cenas em estado puro, porém, sua linguagem fortemente impregnada do mais "bruto" lirismo dificulta qualquer incursão em seu universo. Acho que Luiz Fernando Carvalho conseguiu transpor estes obstáculos e penso que Almir de Freitas (*A Volta do Filho Trágico*, **BRAVO!** nº 49, outubro de 2001) entendeu isso.

Marcos Vinícius
via e-mail

Ensaio!

É salutar ler artistas falando do seu meio (*Ensaio!*, **BRAVO!** nº 49), como contraponto para a crítica, também fundamental. Ler os artistas é bom para quebrar o gelo.

Pablo Ferretti
via e-mail

Gostei de ler *Viva o Canibalismo!*, de Lenine (**BRAVO!** nº 49). Quanto à preocupação dele com as rádios no Brasil, sou solidário. Felizmente, com o avanço da Internet esse quadro vai mudar. Precisamos de radiodiversidade.

Lucio Haeser
via e-mail

Televisão

Não acho que se deva massacrar as novelas apontando-as como banalizadoras da informação, como diz o autor de *A Experiência de Ontem* (**BRAVO!** nº 49). A finalidade de uma novela é entretenimento e não a informação sobre assuntos socioeconômicos, políticos ou científicos. Quem quer esse tipo de informação vai encontrá-la em programas específicos para tal fim, e que muitas vezes estão passando no mesmo horário da famosa novela.

Rodrigo Eduardo Rosa
via e-mail

Artes Plásticas

O artigo intitulado *Arte Geopolítica*, de Tadeu Chiarelli (**BRAVO!** nº 49), apresenta uma passagem infeliz quando menciona que uma visita à Bienal do Mercosul seria "...excelente oportunidade para cotejar a produção pictórica de várias cidades e verificar se, além de São Paulo, existiria também uma outra verdadeira escola de pintura, com características tão marcantes e próprias". Ou o autor conhece muito pouco do Brasil ou não conhece nada de pintura, o que dá no mesmo.

Luiz Preza
via e-mail

Resposta de Tadeu Chiarelli:

Ou eu conheço a pintura que é feita no Brasil, ou você não conhece a pintura que é feita em São Paulo, e isso não dá no mesmo.

Antes de afirmar que "a grande ruptura provocada pelo Minimalismo — uma espécie de gesto inaugural a partir do qual passamos a ver o mundo de outra maneira — foi deixar de tomar a obra de arte como um objeto" (*Para Onde Vai a Arte?*, **BRAVO!** nº 48, setembro de 2001), recomendo ao sr. Nelson Brissac a leitura do *Manifesto Neoconcreto* (1959), de Ferreira Gullar: "Não concebemos a obra de arte nem como 'máquina' nem como 'objeto', mas como um 'quasi-corpus', isto é, um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica". Os movimentos Concreto e Neoconcreto, de fato, se não anteciparam, foram simultâneos às pesquisas minimalistas. Ronaldo Brito, no catálogo da exposição de Richard Serra no Centro Cultural Hélio Oiticica em 1998, dá luz a algumas questões importantes ao comparar sua trajetória à da arte brasileira desde o Neoconcretismo. Antes disto, Frederico Morais já havia levantado hipóteses em torno de uma possível influência da nossa arte sobre a norte-americana e européia.

Ricardo de Souza Rocha
Santa Maria, RS

Música

Assinante de **BRAVO!** e leitor inveterado desde o primeiro número, transmito meus cumprimentos pela alta qualidade do texto e pela primorosa apresentação gráfica da revista. Gostaria de registrar uma contribuição à edição de agosto. Na matéria *Jazz, Swing e Bossa Nova*, sobre John Pizzarelli, caberia mencionar que há pelo menos quatro anos ele e seu trio se apresentam regularmente no Rio de Janeiro, no Mistura Fina.

Israel Beloch
Rio de Janeiro, RJ

Correção

Na matéria *A Jovem Contestação* (**BRAVO!** nº 49), a obra da série *Asteróides*, atribuída ao grupo Capacete, é de autoria de Eduardo Coimbra, coordenador do Espaço Independente Agora/Capacete.

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista ***BRAVO!*** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção* Gritos de **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, a gritos@davila.com.br*

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila (*felipe@davila.com.br*)

DIRETORA DE REDAÇÃO
Vera de Sá (*vera@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Chefe: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*). *Editores:* Almir de Freitas (*almir@davila.com.br*), Mauro Trindade (*Rio de Janeiro: mauro@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*), Regina Porto (*porto@davila.com.br*). *Repórter:* Helio Ponciano (*helio@davila.com.br*)
Editores-contribuintes: Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Daniel Piza. *Revisão:* Denise Lotito, Eugênio Vinci de Moraes, Marcelo Joazeiro
Produção: Alessandra Bento de Moraes (*secretária*). *Suporte Técnico:* Leonardo R. Albuquerque (*leo@davila.com.br*)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*). *Editora:* Flávia Castanheira (*flavia@davila.com.br*)
Editora-assistente: Beth Slamek (*beth@davila.com.br*). *Colaboradores:* Milena Galli, Ricardo Pizzolli da Fonseca
Produção Gráfica: Wildi Celia Melhem (*chefe*), Suely Gabrielli (*suely@davila.com.br*)

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Coordenação de Produção: Regina Rossi Alvarez. *Pesquisa:* Valéria Mendonça (*coordenadora*), Fernanda Rocha

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Conteúdo: Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*). *Webmaster:* André Pereira (*webmaster@davila.com.br*)
Webdevelopers: Luiz Fernando Bueno Filho (*fernando@davila.com.br*), Herman Fuchs (*fux@davila.com.br*)

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Adélia Borges, Adriana Braga, Adriana Pavlova, Caco Galhardo, Caia Amoroso, Carlos Helí de Almeida, Carlos Rennó, César Duarte, Daniela Rocha (*Paris*), Dante Pignatari, Eduardo Peñuela Canizal, Flávia Celidônio, Ferreira Gullar, Henk Nieman, Hugo Estenssoro (*Londres*), Jefferson Del Rios, João Paulo Farkas, José Castello, José Mindlin, Katia Canton, Lelo Nazario, Luciano Pires, Luciano Trigo, Marco Antonio Rodrigues, Marco Frenette, Marici Salomão, Mauro Muszat, Ned Sublette (*Nova York*), Nelson de Oliveira, Nelson Hoineff, Nelson Provazi, Nirlando Beirão, Paulo Rezende, Pedro Köhler, Rodrigo Andrade, Ramiro Zwetsch, Rodrigo Pimenta, Sérgio Augusto de Andrade, Sérgio Augusto, Teixeira Coelho, Tania Menai (*Nova York*), Tomaz Klotzel, Valéria Lamego, Yara Caznok

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

DEPARTAMENTO COMERCIAL
Diretor Comercial: Alfred Bilyk (*bilyk@davila.com.br*)

PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Executivos de Negócios: Carlos Salazar (*carlos@davila.com.br*), Luiz Carlos Rossi (*rossi@davila.com.br*), Mariana Peccinini (*mariana@davila.com.br*)
Coordenação de Publicidade: Sandra Oliveira e Silva (*sandra@davila.com.br*)

Representantes: Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0xx/61/321-0305 – Fax: 0xx/61/323-5395 – e-mail: espacom@persocom.com.br / Paraná – Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. – r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 – Centro Cívico – CEP 80530-060 – Curitiba – Tel. 0xx/41/232-3466 – Fax: 0xx/41/232-0737 – e-mail: yahn@b.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1404 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0xx/21/2533-3121 – Tel. 0xx/21/2215-6541 – triunvirato@triunvirato.com.br – Exterior: Japão – Nikkei International (mr. Hiroki Jimbo) – 1-6-6 Uchikanda, Chiyodaku – Tokyo – 101-0047 – Tel. 81 (03) 5259-2689 – Fax: 81 (03) 5259-2679 – e-mail: jimbo@catnet.ne.jp / Suíça – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. 0xx/41/21/318-8261 – Fax: 0xx/41/21/318-8266 – e-mail: hdemedina@publicitas.com

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br)
Luiz Fernandes Silva

ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ATRASADOS (atrasados@davila.com.br)
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Renata Fernandes – Tel. (DDG): 0800-14-8090 ou 0800-90-8090 – Fax 0xx/11/3046-4604

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
Diretora de Marketing: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*). *Eventos:* Dora de Sá Moreira Rocha Camargos (*dora@davila.com.br*)
Serviço de Atendimento ao Leitor: Ciça Cordeiro (*sal@davila.com.br*). *Assessoria de Imprensa:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Diretor: Renato Strobel Junqueira (*renato@davila.com.br*). *Gerente:* Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*)
Contador: Wilson Tadeu Pinto (*wilson@davila.com.br*). *Assistentes:* Mary Mayumi Noguchi (*mnoguchi@davila.com.br*), Nadige Vieira da Silva (*nadige@davila.com.br*)

EDITORA D'AVILA LTDA.
Diretor-presidente: Luiz Felipe d'Avila. *Secretária:* Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0xx/11/3046-4600 – Fax: 0xx/11/3046-4604 (Adm.) / 3849-7202 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@davila.com.br – Home Page: **www.bravonline.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tels. 0xx/21/2524-1004/2524-1047 – Fax: 0xx/21/2220-1184 – CEP 20020-080. Jornalista responsável: Vera de Sá – MTB 676. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Fotolitos e impressão: Takano Editora Gráfica Ltda. – Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida**

Ensaio

A ARENA LIVRE PARA AS IDÉIAS E OS CONCEITOS DE QUEM TEM O QUE DIZER

A forma e o conteúdo

Nova capa e novo formato reafirmam a vanguarda editorial de **BRAVO!**

BRAVO! chega à edição de número 50 apresentando sua maior reforma gráfica desde que foi lançada, há quatro anos. O novo formato e a nova capa vêm substituir um dos mais bem-sucedidos projetos da história recente do mercado editorial brasileiro: foi eleito o melhor lançamento editorial de 1997 pela revista *Criação*; em 1998 foi selecionado na mostra da 4ª Bienal de Design Gráfico e, em 2000, foi incluído no Top Ten do *Brasil Faz Design*, a mostra que reúne o que de melhor se faz em design no país em qualquer área, e que também foi vista em Milão. Mas o termômetro maior da excelência do projeto original de **BRAVO!**, assinado por Noris Lima, pode ser visto em qualquer banca de jornal: é o incrível número de publicações que o imitaram ou emprestaram elementos que o caracterizavam. Então, por que mudar? Não há estranheza: **BRAVO!** muda por fidelidade a si mesma, para reafirmar sua recusa de ser apenas uma bela embalagem da cultura produzida no Brasil, e permanecer ela própria como um produto cultural de referência contemporânea. O novo projeto tem outra permanência, a autoria de Noris Lima, que esteve à frente de uma equipe integrada por Flávia Castanheira e Beth Slamek.

Como tudo relativo a **BRAVO!**, falar em forma já é falar em conteúdo. O novo formato se adota em uma edição que tem como matéria a cultura em um tempo de perplexidade, em que atentados e guerra geraram uma profusão de tentativas de novas respostas a antigas perguntas em todo o mundo. Talvez as questões que elas tentaram responder estejam velhas. Talvez a primeira tarefa seja forjar as novas perguntas. Que os atentados aos Estados Unidos sejam "a maior obra de arte jamais realizada", como declarou Stockhausen, um dos mais importantes compositores contemporâneos, pode ser uma primeira fonte geradora destas novas questões. As implicações na cultura e na arte desses decisivos acontecimentos históricos são o tema dos ensaios desta edição, a cargo de Teixeira Coelho, Sérgio Augusto, Eduardo Peñuela Canizal e Sérgio Augusto de Andrade. O contraponto é o privilégio de, em meio ao tumulto e à necessidade de se pensar diferente, **BRAVO!** poder celebrar em sua nova capa a serena persistência da arte de Cecília Meireles. — VERA DE SÁ

Os 49 números de um projeto vencedor (no alto) e a edição inaugural do novo design: mesmo compromisso contemporâneo

Os artistas da morte

Com a estética negativa, a arte também mergulhou no vórtice cultural do desmanche que marcou o século 20

"A maior obra de arte jamais realizada." Assim o compositor Karlheinz Stockhausen descreveu o atentado contra Nova York. Daqui em diante, disse, teríamos de mudar totalmente nossa maneira de ver. "Que pessoas se preparem fanaticamente para um concerto durante dez anos, como lunáticos, e em seguida morram", disse Stockhausen, é algo que ele, um artista, nunca poderia fazer. "Diante disso, nós, os músicos, não somos nada." Depois, retirou o que disse. Mas já havia dito uma das coisas mais contundentes sobre a arte. O que ele disse, exatamente?

Stockhausen não foi o único a usar as palavras da arte e da cultura para se referir ao terror de setembro. Difícil saber se perceberíamos isso caso ele não houvesse feito a mais espantosa afirmação sobre esse ato de ignomínia e, ao mesmo tempo, a mais chocante referência à arte. Fato é que, sem saber o que ele havia dito, outros usaram as palavras da arte e da cultura para falar do atentado. Na *The New Yorker* da semana seguinte ao do terror (mas não há *semana seguinte ao terror*, só um terror continuado), John Updike, o escritor, disse que a explosão do avião e a implosão das torres foram como "instantes muito ensaiados de um balé de pesadelo". Na mesma revista, Jonathan Franzen escreveu que era admissível sentir, diante do ato, "admiração por um ataque tão brilhantemente concebido e tão perfeitamente executado", num eco perfeito de Stockhausen. "Pior ainda", continuou, era também admissível admirar-se diante "do espetáculo visual produzido". Diz ainda que "em algum lugar os artistas da morte que planejaram o ataque se deleitavam com a terrível beleza que foi o colapso das torres". Também fala dos mesmos terroristas como "os satisfeitos artistas" que se escondem no arruinado Afeganistão. E o poeta e ensaísta Hans Magnus Enzensberger escreveu no *Le Monde* que, inspirando-se na lógica simbólica do Ocidente, os terroristas haviam "encenado o massacre como um grande espetáculo midiático". A comparação entre a tragédia real e cenas de filmes-catástrofe foi lugar-comum nos jornais e noticiários. Incomum é a referência a uma *encenação* de um grande *espetáculo* feita a partir da *inspiração* numa certa *lógica simbólica*, isto é, numa certa *lógica estética*. As idéias de arte e de artista estão implícitas. Foi a enormidade do comentário de Stockhausen que despertou nossa atenção para essas outras alusões ou as teríamos percebido de todo modo? Isoladas, teriam passado despercebidas por integrarem um hábito cultural? Se for assim, qual o sentido desse hábito? E essas observações foram feitas por *pessoas de cultura*, quase todos *artistas*. A mídia comum falou em "espetáculo visual", mencionou Hollywood; estes falaram em *arte*. O que está por trás dessa idéia de arte?

Boa parte da *arte contemporânea* – da arte de vanguarda vista em bienais e que corporativamente usa esse rótulo como indicativo de um *estilo* ou *movimento* quando é mera *datação* – foi e tem sido fascinada pela idéia da destruição e, mais ainda, pela busca da autoaniquilação. Tanto no conteúdo (*o que é* representado) quanto na forma (*como é* representado) e como na matéria, na apresentação, na *presentificação* do conteúdo. Os exemplos são legião, dos carros acidentados em Warhol às telas trágicas da transvanguarda passando pela agora, em retrospecto, sinistramente significativa escultura de Tinguely, *Homenagem a Nova York*, que em 1960 foi preparada pelo artista para se autodestruir e assim o fez no jardim de esculturas do MoMA, que precisou chamar os bombeiros. E outras tantas instalações enquadram-se nesse campo, como aquelas cheias de detritos e entulhos propostas por Joseph Beuys.

Joseph Beuys a Caminho da América, **de Joseph Beuys, 1974: a aproximação entre os atentados e a arte pode chocar, mas não surpreender**

FOTOS TOMAZ KLOTZEL / KLAUS STAECK/GERHARD STEIDL

Mais radical foi a corrosão e depois total desaparecimento da matéria da arte, de seu suporte material, implicando o desaparecimento do *objeto* de arte. Foi o caso da arte conceitual, não a que aparece como registro fotográfico de uma ação encerrada ou como documento não-artístico tomado como indício de arte, mas aquela que *não se mostrava de modo algum*, que não tinha corpo, não podia ser vista e era apenas um conceito, uma idéia na cabeça do artista que nem mais *artista* podia dizer-se pois nada exteriormente o diferenciava de outro ser pensante que, diante de alguma "coisa", propunha-se uma condição estética.

O traço do auto-aniquilamento está presente não só no "Oriente" fundamentalista, mas também na cultura ocidental

Conteúdos de destruição, formas eliminadas e formatos inexistentes ou imateriais configuram uma estética própria destes cem anos: a estética negativa. Em vez de obras de arte que ajudavam a viver, que consolavam, que construíam, surgiram obras que mergulharam no mesmo vórtice cultural do desmanche que marcou o mundo no século 20. Mais do que o próprio niilismo, é a cultura do desmanche que predomina por toda parte – inclusive na arte. Há nessa cultura uma clara tendência para o autoaniquilamento, traço não apenas do "Oriente" fundamentalista e fanático como de boa parte da cultura dita ocidental, da erudita à de massa. Podem chocar, portanto, as aproximações entre o atentado contra Nova York e a arte. Mas não surpreender.

Stockhausen inclui-se nessa estética negativa ao dizer o que disse? Não. Está aquém e além dela. Não posso aceitar o atentado a Nova York como obra de arte. Minha idéia de arte aponta para outro rumo. E não quero defendê-lo, nem sei se precisa disso. Devo, porém, entender o que ele disse e que pode ser a observação crucial sobre a arte moderna e contemporânea. Supondo que tenha dito o que disse e que tenha expressado o que pensava, Stockhausen pôs em destaque a persistência de um componente dos mais centrais da idéia de arte: a eliminação dos limites entre arte e vida. No caso de Stockhausen, da *variante Stockhausen*, eliminar os limites entre arte, vida e morte. A rigor, Stockhausen revela-se um romântico, um adepto desse Romantismo que nem o Modernismo, nem o Pós-Modernismo abalaram e que propõe a arte como vida, a vida como arte e agora, como ocasionalmente, a destruição da arte para tocar na vida e vice-versa. O que Stockhausen mostra querer são músicos capazes de dar a vida pela arte e morrer não tanto *pela arte* como *na* arte. A acusação que lhe faz o filho, segundo quem Stockhausen sempre pensou apenas na música e tudo vê na vida como músico e como música, não apenas dá a pista para entendê-lo como na verdade o absolve pelo menos

como artista ao confirmá-lo como artista *mesmo*. *Arte*, *vida* e agora *morte* ou são uma e mesma coisa, nessa visão, ou não se estranham. O filme *O Império dos Sentidos*, de Oshima, ilustrou um outro vetor subterrâneo da vida humana: a culminância do sexo (da vida) na morte, o auge do prazer sexual (portanto vital) encontrado no aniquilamento real e definitivo da pessoa. É de coisas perigosas assim que Stockhausen falou. Quando num museu vemos uma tela na parede, quando numa sala de música ouvimos uma orquestra, vemos e ouvimos apenas a superfície mais exterior e mais ilusoriamente tranqüila do fenômeno a que chamamos *arte*. A desinformação e hábitos culturais diluidores nos levam a lidar apenas com o resultado externo da arte. Num momento em que somos lembrados de tanta coisa com esse atentado, Stockhausen nos lembra dessa *coisa* da arte em particular. Posso entender que a *imagem* do que aconteceu tenha fascinado – pelo horror e pela *lógica de balé* de que se revestiu. Mas esse sentimento diz respeito à *representação* do ato, não ao ato em si. Ver pela TV, mesmo ao vivo, é ver a *representação* da coisa, não a coisa. Eu não posso ver aquele fato real como obra de arte. O romântico vê na arte o corpo verdadeiro do real. Eu não vejo naquele real de setembro o corpo verdadeiro da arte. Detenho-me na equação *arte e vida*. Se Stockhausen vê, não posso aceitá-lo. Mas posso entendê-lo. O que ele disse é aquilo com que a arte ocidental flerta há muito tempo. É isso que, nesse caso, além do real em si, perturba. E que coloca a arte frente a frente com seu abismo procurado.

A destruição é o vácuo da arte, assim como o hábito cultural – e essa arte de hoje já é um hábito cultural

O atentado contra Nova York e, em particular, o que disse Stockhausen mudarão o modo de ver a arte e a vida? Confrontado com a violência entorpecedora de seus filmes, um produtor de Hollywood disse que o cinema teria agora de ser mais suave e escapista. E um crítico de arquitetura, num artigo algo confuso no *The New York Times*, acenou com algo semelhante: seria necessário repensar a construção de altas torres, e rever (concluo eu a partir do que ele sugere sem dizer) a obsessão da arquitetura com a forma funcional cuja real funcionalidade no entanto é apenas aquela imposta pela racionalidade construtiva (quer dizer, econômica) do mercado, inclusive sob o Modernismo. E ele faz uma lista das alternativas já existentes em Nova York que se proporiam como novos/velhos modelos: o Central Park; o edifício Bayard assinado por Louis Sullivan; o nada modernista prédio da Biblioteca Pública de Nova York; o Radio City Music Hall, tanta coisa "fora de moda" ou "kitsch" que retoma significado. Não farei lista assim. Mesmo porque, Renzo Piano já veio dizer que é preciso construir mais torres e mais altas, e nada garante que Hollywood não continuará a mesma depois de uma pausa. Nas artes visuais, também é provável que tudo siga como está, por um tempo. As paixões positivas terão de percorrer um caminho próprio, talvez longo, para retornar à arte. E de todo modo, na arte, ao contrário da arquitetura e do cinema, nada pode ser feito por decreto ou programa sem produzir catástrofes. Algo bem poderia mudar; não só a destruição é o vácuo da arte, o hábito cultural também – e essa arte contemporânea já é um hábito cultural. A arte poderá então tornar-se mais afirmativa; ou voltar a ser um Radio City Music Hall; pode continuar a propor "reflexões" tão pomposas quanto estéreis sobre a vida contemporânea, a cidade, a política e a religião; ou passar a ser vista como mera curiosidade (algo não tão "mero" assim no mundo finalista e funcionalista de hoje); pode deixar de fixar-se no irrelevante e pode, pelo contrário, insistir no auto-ofuscamento. Nenhuma dessas mudanças é inevitável. Depois do comentário de Stockhausen, pretendeu-se, sim, foi mudar o modo de ver a arte de Stockhausen. Declarou-se que com uma só frase ele explodia toda sua obra. Pura idiotia. Não se julga um artista e sua arte por um seu comentário estético-moral. Sua frase pareceu catastrófica, quando a catástrofe reside, como sempre, no hábito cultural enraizado que não deixa ver. – **Teixeira Coelho**

Ars longa, bellum brevis

Referência inevitável, o cinema americano suscita questões sobre seu destino depois dos atentados

Talvez por ter sido o cinema a principal referência dos atentados de 11 de setembro ("parecia um filme", foi o comentário mais ouvido antes e depois da implosão do World Trade Center), nenhuma das primeiras reflexões sobre aquela calamidade me pareceu tão interessante quanto a do crítico de cinema da revista *The New Yorker*, Anthony Lane. Nascido e criado na Inglaterra, Lane não tem uma visão de atentados e bombardeios igual à dos americanos. Catástrofes como a do WTC não o remetem de imediato, nem ele nem os europeus em geral, a filmes como *Independence Day*, *Duro de Matar*, *Armageddon* e *Nova York Sitiada*, mas a flagelos reais, por eles sofridos na pele, como as blitze aéreas sobre Londres, a destruição de Dresden e os atos terroristas do IRA e do ETA.

Outros analistas podem ter tocado nessa diferença de perspectivas, mas foi Lane quem exibiu as provas mais contundentes da platonização dos americanos pelo imaginário cinematográfico; vale dizer, de como os americanos parecem ver o mundo como se vivessem numa Caverna de Platão, com telas e projetores no lugar da fogueira. Frases como "nós iremos caçar o inimigo, encontrar o inimigo e matar o inimigo", "não há como fazer guerra contra um inimigo invisível", "estamos em guerra, e o fato de ela se desenrolar dentro de nossas fronteiras a torna uma guerra diferente" não foram ouvidas pela primeira vez saindo da boca de George W. Bush ou algum de seus auxiliares, mas dos lábios de Bruce Willis e Denzel Washington, em *Nova York Sitiada*, o premonitório thriller terrorista dirigido por Edward Zwick em 1998.

A identidade entre ficção e verdade deu outro status ao simbólico e impôs nova relação entre real e imaginário

Na manhã de 11 de setembro, o cineasta brasileiro Walter Salles Jr. – em Nova York, a convite de Martin Scorsese – testemunhou um espetáculo *sui generis*: na cafeteria de um hotel do Village, Bruce Willis, atônito e impotente como os demais mortais confrontados com a desgraça que se abatera sobre o país, não sabia o que fazer nem que rumo tomar. Atônito e impotente como Harrison Ford deve ter ficado onde quer que estivesse, e Charlton Heston certamente ficaria no meio de um terremoto em Los Angeles. Mesmo próximo às locações do armagedão, Willis conseguiu manter-se longe das câmeras de TV, assegurando a preservação de sua imagem de *deus ex machina* cinematográfico, se é que já não está pensando em mudá-la radicalmente, por pudor, fastio e medo. Medo não tanto de ir pelos ares a qualquer momento, mas da falta de papéis para duros na queda na Hollywood pós-WTC, pois, segundo dizem, o cinema americano também nunca mais será o mesmo depois dos atentados.

Ao tornar exeqüíveis qualquer delírio da imaginação e qualquer forma de destruição simulada, a computação gráfica suprimiu as últimas diferenças entre as catástrofes de verdade e as catástrofes encenadas, concedendo um novo status ao simbólico, impondo uma estranha relação entre o real e o imaginário, criando, mesmo, uma nova estética, paradoxalmente retrógrada porque quase sempre a serviço de narrativas convencionais, catarses primárias, personagens unidimensionais e da violência gratuita. Criando, enfim, um cinema para terroristas enrustidos – pois o terrorista nada mais é que um sujeito com uma versão distorcida dos mesmos impulsos que nos levam a sentir prazer diante de destruições simbólicas.

Os mais otimistas acreditam numa reviravolta benigna no cinema americano. Mas de que benignidade exatamente falamos? Uma comédia idiota e as chantagens sentimentais de um melodrama barato podem resultar tão nocivas e ofensivas quanto as simplificações ideológicas, os preconceitos racistas e a truculência de um *disaster movie*.

As primeiras reações, movidas acima de tudo pela perplexidade, foram de caráter preventivo: estréias adiadas, produções refeitas ou canceladas, trailers remontados, projetos arquivados,

FOTO CÉSAR DUARTE

roteiros reescritos. No previsível e provisório index, atentados, explosões, seqüestros, inocentes em situações de perigo e demais ingredientes de um tipo de cinema que Hollywood sempre soube mais fazer do que evitar. O sacrifício só não foi maior por causa da greve dos roteiristas, no primeiro semestre deste ano. Necessitando acumular roteiros e estocar produções, para a eventualidade de uma greve geral que afinal não se consumou, os estúdios de Hollywood entraram no último quadrimestre deste ano com apenas 16 filmes em sua agenda de filmagem, 52 a menos que no mesmo período do ano passado. Ainda assim, o estrago foi considerável. Nem comédias escaparam às coerções da paranóia e da má consciência. *Sidewalks of New York*, de Edward Burns, teve seu lançamento protelado por ser uma celebração do que Manhattan tem de melhor.

Projeção de Krzysztof Wodiczko, em Washington (1988): Caverna de Platão com projetores em vez de fogueira

"Não podemos deixar que os atentados tenham o efeito de um gás paralisante sobre a atividade cinematográfica", bradou um alto executivo de Hollywood, empenhado até o charuto em trazer de volta aos cinemas o público que, num primeiro momento, refugiou-se diante dos televisores, longe do perigo das ruas e das tentações do consumo intimidado pela recessão, fazendo estourar a audiência de abobrinhas como o seriado *Friends*. Aos poucos, porém, os americanos recomeçaram a fazer fila diante das salas de exibição – e *Don't Say a Word* revelou-se o maior sucesso de bilheteria na semana de sua estréia. *Don't Say a Word* não é uma comédia, nem um melodrama escapista, mas, por incrível que pareça, um thriller (um "dark thriller", segundo o *The New York Times*) sobre o rapto de uma criança.

Por essa e outras surpresas (o índice de aluguéis de filmes como *Duro de Matar* e *Nova York Sitiada*, nas videolocadoras americanas, cresceu 30% em setembro), qualquer exercício de palpitologia, a essa altura do conflito, resultará infrutífero. Sabemos o que aconteceu no passado, como as artes e o entretenimento se comportaram ao sabor de outras guerras e graves crises econômicas, mas tudo agora foge aos padrões conhecidos, a começar pelo fato de que, pela primeira vez na história, os EUA estão absolutos no mundo e, ao mesmo tempo, absolutamente vulneráveis dentro de casa.

"Não devemos sentir vergonha de continuar escrevendo nossos livros e tocando nossas vidas normalmente", disse, tentando quebrar o gelo e aliviar a consciência, o escritor John Updike, um dos muitos intelectuais americanos a buscar apoio e consolo no último avatar – "*ars longa, terror brevis*" – daquele célebre aforismo de Hipócrates sobre a perenidade da arte, latinizado por Sêneca. Fez bem Updike. Hoje sabemos que Franz Kafka estava certo quando, no dia em que o Kaiser da Alemanha declarou guerra ao czar da Rússia, em agosto de 1914, foi tomar banho numa piscina pública. Sua guerra era sua obra literária, que podíamos ter perdido se ele, num arroubo difícil de imaginar, tivesse se alistado e morrido em combate. Dos canhões e das bombas da Primeira Guerra Mundial nasceu a arte moderna, tema de pelo menos dois livros fascinantes, escritos por Paul Fussell e Modris Eksteins. Devemos esperar algo tão marcante da jihad americana contra o terrorismo? Acho que não, mas adoraria ser desmentido pelos fatos.

A Depressão favoreceu a arte da comédia, principal válvula de escape às dificuldades econômicas dos anos 30. Quase todos os sucessos de bilheteria, durante a Segunda Guerra Mundial – *Núpcias de Escândalo*, *A Mocidade é Assim Mesmo*, *Agora Seremos Felizes*, *O Bom Pastor* –, encheram de felicidade e esperança os corações da platéia. Só depois do triunfo aliado, no rastro de suas trágicas conseqüências, é que brotou o filme *noir*, logo apadrinhado pela Guerra Fria. A regra de que, em tempos de crise, todos se refugiam no escapismo perdeu a validade durante a guerra no Vietnã, conflito sem consenso nem heroísmo, por isso mesmo evitado nas telas, mas freqüentemente incubado em dramas metafóricos ou alegóricos, como *Bonnie & Clyde*, *Perdidos na Noite*, *A Primeira Noite de um Homem*, *Sem Destino*, *O Poderoso Chefão*.

A despeito da surpreendente aceitação de *Don't Say a Word*, tudo leva a crer que Hollywood dará mesmo preferência, nos próximos meses, a comédias românticas e dramas familiares de fácil digestão. Como de hábito, novas histórias se encaixarão em fórmulas consagradas, sondando o mercado para projetos mais audaciosos, como, por exemplo, exaltar o heroísmo dos passageiros que lutaram contra os terroristas no avião sobre os céus da Pensilvânia e explorar a aventura dos que lograram ou não sair a tempo do inferno nas torres do World Trade Center. Estejam certos: um dia, eles chegarão às telas. O desastre do Hindenburg, comparativamente mixuruca, levou 38 anos para virar filme, mas entre o fato e o filme aconteceu uma guerra mundial. E o cinismo não andava tão em alta como agora.

> Uma comédia idiota e um melodrama barato podem ser tão nocivos quanto a truculência de um *disaster movie*

Outra hipótese é que, a exemplo do que ocorreu nos anos 50, outro surto de paranóia recicle ameaças adventícias, fazendo de cada estranho um suspeito em potencial, capaz de pôr em risco a paz comunitária, o cotidiano das cidades e as liberdades públicas, cujo modelo poderia ser um clássico dos anos 60, *Sob o Domínio do Mal* (*The Manchurian Candidate*), ou algo *trash* como *I Was a Teenage Terrorist*. Esse seria o caminho mais curto para a xenofobia, o jingoísmo, o simplismo maniqueísta, a demagogia e formas correlatas de bestialização dos espectadores. Que até Alá nos afaste dele, são os meus votos.

Há quem aposte numa retomada inicial de temas articulados em torno de valores como bondade, solidariedade, compaixão, e até mesmo em obras que nos ofereçam uma visão sensível e lúcida da coexistência e da paz. Se assim for, filmes como *A História Real* (*A Straight Story*), de David Lynch, injustamente desprezado pelo público americano dois anos atrás, poderiam ser a tônica do cinema americano pós-WTC. *A História Real* é um *road movie* sobre a fraternidade e a solidariedade humana, no interior de uma América idealizada ao extremo. Não tem um escasso personagem malévolo, outro dado a seu favor, já que o conceito de vilania também precisa ser repensado pelo cinema americano. Eis uma questão crucial: como representar o vilão, daqui em diante? Que traços deverá ter, que maldades cometerá e que interesses motivarão suas ações? Seria ele realmente imprescindível numa cinedramaturgia que se pretenda (ou necessite tornar-se) mais humana, adulta e sutil?

Só temos, por enquanto, dúvidas e hipóteses. E, é claro, uma ra-

zoável reserva de *wishful thinking*. Afinal de contas, a Europa devastada pelos bombardeios da Segunda Guerra Mundial produziu o revolucionário Neo-Realismo italiano. Visconti, Rossellini e De Sica sabiam, perfeitamente, que a arte perdura e toda guerra é transitória: "*ars longa, bellum brevis*".– **Sérgio Augusto**

As penas do mundo

As rupturas poéticas abalam a pasmaceira da normalidade mas também podem dar sentido à desordem

A linguagem feita de palavras ou de imagens possui, de um lado, o discreto encanto de ocultar enigmas e, de outro, uma espécie de ajuizada clarividência. É ela que confere às pessoas e às coisas circundantes significados em que, estranhamente, as tramas conservadoras do hábito se consagram. É, pois, comum, para dar um exemplo, que, na manhã de cada dia, tomemos um cafezinho amarrados à convicção de que tal gesto nada tem de extraordinário. Talvez por isso, o fato de que uma pessoa possa pensar, digamos, na relação que o sabor dessa bebida mantém com a raiz da planta de café seja motivo suficiente para dizer que tal pessoa está à beira de um ataque de doidice. Na sociedade atual, parece mais seguro e confortável lidar com a idéia de que, no balcão da padaria, o moço que lá trabalha entendeu plenamente as palavras ou os gestos com que pedimos o café. Semelhante crença tranqüiliza, transmite a certeza de que a linguagem estabelece entre o moço e o consumidor um claro vínculo de identidade e, nesse caso, ficamos convencidos de que o mundo todo cabe nesse ato corriqueiro.

Somente quando os sentidos sufocados pela pesada crosta dos atos corriqueiros escolhem, para se manifestar, modalidades de expressão mais contundentes, o pacato consumidor do cafezinho matinal intui que os cimentos de segurança sobre os quais repousa sua ilusória tranqüilidade pulverizam sua consistência com a mesma rapidez com que as duas torres gêmeas do World Trade Center desabaram.

A poesia, sempre arraigada na dor que subjaz aos enganos da clarividência, pode surgir, de repente, da simples alteração do sentido comum de uma palavra ou de uma imagem e gerar desordens consideráveis em qualquer tipo de situação, porque, no fundo, a poesia sempre foi uma arma eficaz para desmantelar a pasmaceira semântica que se instala, com excessiva freqüência, no cérebro humano quando este se defronta com qualquer evento que não se encaixa no hábitat da normalidade. Os atentados poéticos, contudo, não têm o objetivo de aniquilar pessoas nem demolir edifícios. Mesmo sendo agressivos, eles afetam exclusivamente o engessamento das linguagens, a rigidez e a intransigência dos códigos fortes inventados pelos seres ditos racionais para fixar fronteiras em arrogantes cartografias. As rupturas poéticas, por conseguinte, rumam na direção dessa inteireza planetária que se vislumbra, desde o tempo em que nossos mais remotos ancestrais escreviam signos rudimentares, nos sentimentos limpos que se moldavam nos favos da colméia de uma identidade primordial. Desfeita tal colméia e rotulados os restos que dela ficaram com as palavras "teu" e "meu", os processos de comunicação se tornaram cada vez mais complexos e neles se preservaram resíduos de certas hecatombes que se opõem à poesia deixando o amargo sabor de que a dor, como confessa César Vallejo em *Poemas Humanos*, cresce no mundo a cada instante, cresce a uma velocidade de trinta minutos por segundo.

Nesse quadro, preciso é reconhecer que na mídia as imagens da dor voam a uma velocidade vertiginosa. Elas se espalham de tal maneira que conseguem fazer ninho nos milhões de telas dos aparelhos de televisão que hoje tomam conta da laranja mecânica em que vivemos. É tão rápida a revoada dessas imagens que mal temos tempo de pensar no que elas significam ou, melhor dizendo, no outro lado daquilo que nos dizem que elas significam. Mesmo assim, essas imagens, quando nelas surpreendemos a presença da poesia, não estão tão longe daquelas arribações a que, em *Vidas Secas*, Sinhá Vitória se refere para confessar a Fabiano que um dia as aves matariam bois e cabras. Na cabeça do vaqueiro, um bicho de penas matar o gado era sinal de que Sinhá Vitória não estava regulando. Contudo, na hora em que o sertanejo pisou a terra de aluvião e viu um bater doido de asas por cima da poça de água onde o gado deveria saciar a sede, ele compreendeu algo do enigma que se escondia por trás daquela (pre)visão de Sinhá Vitória. Compreendeu, finalmente, que as idéias de sua companheira eram um escândalo, um atentado contra o sentido comum das palavras que os amantes do hábito usam no dia-a-dia, atados à crença de que as palavras, além de imutáveis, não são perigosas.

Fotografia distorcida, de Henk Nieman: pobreza ou poesia, as opções de metáforas

> Os atentados poéticos afetam o engessamento das linguagens, a rigidez dos códigos; não sacrificam pessoas

Compreendeu o que nós chamamos poesia e, seguramente, aprendeu também que a poesia é um meio de conhecimento por meio do qual temos a possibilidade de nos aproximar com mais altruísmo da dor de idéia que emerge dos atos terroristas, porque, como o narrador de *Grande Sertão: Veredas* afirma, a dor da idéia marca forte, tão forte quanto "o todo amor e raiva de ódio".

Certamente as arribações que acabaram com as duas torres do World Trade Center não voavam a uma velocidade de trinta minutos por segundo. Isso, porém, não impediu que deixassem o mundo coberto de penas e que, no meio dessa hecatombe – na acepção atual e etimológica do termo –, tenhamos de conviver com problemas que, se equacionados no calor da consternação, deslocam a função poética para o lado do emotivo. Aqueles que assim procedem não se aperceberam ainda de que a recons-

FOTO TOMAZ KLOTZEL / HENK NIEMAN

trução da colméia da identidade humana nunca será concluída se se persiste na alucinação de manipular as imagens do atentado para que o significado delas se concentre, com exclusividade, na Lei de Talião, isto é, na prática de uma vingança em proporção igual ao mal produzido. A metáfora da dor de idéia que se manifesta nos escombros do World Trade Center ou do Window on the World, o restaurante que estava no último andar de uma das torres gêmeas, não merece uma interpretação tão mesquinha. Muitos já sabem que a mídia vai transformando a catástrofe em outra coisa e, à sua maneira, vai tramando atentados cujos efeitos poderão ser tão devastadores para a humanidade quanto a hecatombe provocada por essas arribações metálicas que, na manhã de 11 de setembro, deixaram o mundo coberto de penas. Mas temos de admitir que outros tantos também sabem que, na metáfora da dor de idéia, a poesia deixou enigmas que requerem abordagens mais serenas e, sobretudo, interpretações que levem o homem à aventura de caminhar erguido, carregando consigo a expectativa de encontrar não o inimigo desconhecido, mas o rosto do outro, o único espelho capaz de nos devolver a perdida identidade.— **Eduardo Peñuela Canizal**

A força do fragmento

Devolvido à economia retórica do aforismo, o pensamento fragmentado é uma forma de fidelidade aos escombros

FOTO TOMAZ KLOTZEL

Atrás do arranha-céu tem o céu – e depois tem outro céu sem estrelas.

Quando o céu sem estrelas do Islã irrompeu sobre as duas torres do World Trade Center, na manhã de sol do dia 11 de setembro, a América percebeu que é impossível continuar sonhando sob a sombra da espada sagrada de Alá. Quando o terror atinge com tanta ferocidade as dimensões do sublime, a retórica deveria nos devolver à modesta economia dos aforismos. Afinal, como os moralistas franceses do século 18 provaram à exaustão, um fragmento muitas vezes pode ser mais resistente que qualquer sistema – e como a história acabou de nos provar, desde o dia 11, nem nossos monumentos mais definitivos são garantia de alguma perenidade real. Pensar por fragmentos, por isso, talvez seja a forma mais apropriada de nos mantermos fiéis aos escombros.

1. A ruína é nossa cicatriz mais moderna – mas é ao mesmo tempo a melhor forma de revelar que, se estamos tão marcados, é por algo ainda além da morte: é porque a arquitetura continua sendo o segredo mais bem guardado de nossa carne.

2. Como as torres, o pensamento também deve enfrentar o momento de sua implosão.

3. Os comentários sobre os atentados parecem ter reduzido todos ou à tagarelice ou ao clichê – o que, no fundo, é o mesmo. É difícil avaliar se o que sentem é dor ou fascínio: "o sofrimento", escreveu Philip Larkin, "é exato". Quantos, ultimamente, podem se orgulhar de qualquer exatidão?

4. A reação unânime que fez com que todos comparassem a catástrofe ao cinema é moralmente ambígua – e dá a impressão de carregar, em si, a sugestão de que a obsessão moderna da arte com a violência acabou cobrando um preço razoavelmente alto naquilo que se classifica como a vida real.

5. Juntamente com um novo tipo de temor – o temor pelo imponderável –, parece ter-se difundido uma vaga e inédita modulação de culpa ligada à história de nossa afeição pela brutalidade. É uma culpa quase religiosa – como se tivéssemos de reconhecer, finalmente, que flertamos com o perigo por muito tempo – e, o que é pior, de muito perto. Nossas fantasias sobre a catástrofe, como as melhores fantasias, acabaram se tornando reais. A ironia dessa realização é que a catástrofe parece ter nos punido com indescritível rigor pelo teor supostamente doentio de nossa imaginação.

6. Em *Viagem ao Fundo da Noite*, Louis-Ferdinand Céline comentou que é possível ser virgem tanto com relação ao horror como com relação à volúpia. No dia 11 de setembro, a América perdeu sua virgindade. Como todo voluptuoso, Céline entendia muito de virgindade. Como toda virgem, a América passou a entender muito de horror.

7. A ressonância patologicamente estética do atentado comprovou a antiga hipótese de que filmes de ficção científica nunca foram sobre a ciência, mas sobre o desastre. Estivemos nos treinando por décadas, com o cinema e a literatura, para apreciar o sofrimento – e de repente tivemos que enfrentar a distância entre nossa aptidão para saborear o caos e a constatação aterradora de que o caos pode emergir de nossos sonhos como um vôo suicida. E contra nós.

8. A reação ao desaparecimento das torres parece deixar claro, de uma vez por todas, como os arranha-céus modernos – com sua gloriosa vocação para o alto – são a mais pura tradução moral das catedrais góticas com seus arcos pontiagudos apontando para as nuvens. Continuamos medievais.

9. Se as catedrais góticas eram um sonho, o assombroso número de mortos – que transformou o centro do distrito financeiro de Manhattan num repositório mórbido de cimento, ferro e carne – parece o tema ideal para outro tipo de fantasia gótica: a que tanto obcecou Hawthorne, Poe e Charles Brockden Brown. O atentado deslocou Nova York para a Nova Inglaterra do século 19.

10. "Noite, noite branca – é assim o desastre, essa noite à qual falta escuridão, sem que a luz seja capaz de iluminá-la" – escreveu Maurice Blanchot, um crítico superestimado mas diabolicamente inteligente.

11. Suas quatro récitas no Festival de Música de Hamburgo foram imediatamente canceladas, assim que Stockhausen, numa entrevista coletiva, declarou que os atentados foram "uma obra de arte". As reações à declaração foram previsíveis – mesmo Gyorgy Ligeti, entre todos, sugeriu que trancafiassem Stockhausen num asilo; muitos – inclusive o próprio Stockhausen – não se cansaram de repetir que tudo foi distorcido e reproduzido tendenciosamente; a multidão de seus seguidores continua distribuindo cartas e manifestos em seu apoio. Embora a vanguarda nunca tenha disfarçado sua paixão pela guerra – já em 1916 Jacques-Émile Blanche não conseguia ouvir ataques aéreos sem se lembrar de Stravinsky –, a tragédia de Nova York parece estabelecer um novo código de conduta. A guerra deixou de ser um balé ou um espetáculo; o medo é, agora, um arcabouço vazio. E mudo.

O Triunfo da Morte, **de Pieter Bruegel (1562): como a peste, a representação do terror pode ser condenada à censura, não ao esquecimento**

12. Numa das cartas de apoio a Stockhausen, Bárbara Judd con-

fessa: "Não consigo rever a imagem do World Trade Center destruído sem ter consciência de toda a beleza envolvida no desastre. Talvez não devesse". É claro que não deveria — o que perturba é que é claro também que jamais conseguiria.

13. Imagens das duas torres — em filmes, postais, reproduções ou telas — parecem ter se revestido subitamente de um peso quase pornográfico. Ninguém nunca foi capaz de supor que o World Trade Center pudesse se transformar, algum dia, em objeto de necrofilia.

O terror é impermeável ao visível e só pode ser confinado ao silêncio – sua essência é irrepresentável

14. É provável que, pela primeira vez, a correção política finalmente deixe de constituir um problema de estilo para se tornar, afinal, uma questão moral. É um triunfo odioso e delicado: como toda grande arte é por natureza subversiva, resta saber como a cultura vai definir, a partir de agora, sua forma de enfrentar a anarquia.

15. Que a arte acabará compelida a reavaliar sua relação com a violência, é mais que evidente. O que importa é menos constatar a criação desse novo sistema que imaginar as razões indiretas do ineditismo desse escrúpulo.

16. Desde os atentados, nossa relação com o indizível sofreu uma discreta alteração: a correção política, hoje, se apóia não mais sobre a deferência ou o eufemismo, mas sobre a morte. O desacato precisa de novas leis.

17. Uma das imagens mais memoráveis d'*A Tentação de Santo Antonio*, de Flaubert, é sua descrição de um dos povos perdidos na Tebaida, segurando seus ídolos entre os braços como "grandes crianças paralíticas". No dia 11 de setembro, a América descobriu ao mesmo tempo como crianças paralíticas exibem sua fé e como certas paralisias podem ser armadilhas fatais.

18. As reações imediatas da arte ao terror, acredito, não terão relação alguma com suas reações a nenhuma tragédia recente. Ninguém vai conseguir entender a história imediata de nossa representação se não pensar no que aconteceu com a pintura toscana em Florença e Siena no período imediatamente posterior à peste negra de 1348.

19. Comprometida com seu ideal renascentista, a Europa jamais poderia aceitar a peste negra senão como um irrecuperável anacronismo, indigno de elaboração formal. Embora claramente produzido a partir de um planejamento terrivelmente meticuloso, o caráter dos atentados parece curiosamente ancestral. Há muito tempo que qualquer distância deixou de separar com muita precisão o *low-tech* e o anacrônico.

20. A peste negra, impensável no universo sienense e florentino, causava indisfarçável embaraço estético — e acabou condenada à censura (não ao esquecimento) e ao tabu (não à ignorância). O destino da representação do terror — e sob o terror — não poderá ser muito diferente.

Combate Aéreo à Curta Distância, **de Tullio Crali (1936-38): a guerra deixou de ser um balé ou espetáculo**

21. Como o terror, a peste ataca sem critérios; como o terror, é um conjunto secreto de sintomas, não de sinais; como o terror, é impermeável ao visível — e portanto, simetricamente, como a peste, o terror também só pode ser confinado ao silêncio: sua essência é irrepresentável.

22. O controle da Igreja sobre a arte do século 14 talvez mantenha considerável analogia com um incipiente controle político sobre a arte do século 21. O poder não é capaz de assimilar a catástrofe.

23. Como a peste negra, o terror implica uma desordem da imaginação que acaba identificando toda imagem como uma epidemia: nos dois casos, a arte se torna naturalmente mais perigosa que em tempos menos turbulentos. Na segunda metade do século 14, os italianos não tiveram opção senão conferir à peste o estatuto de um tabu; é muito pouco provável que, na primeira metade do século 21, a representação do Mal não se revista do mesmo estatuto.

24. Em *Assassinato na Catedral*, Eliot faz o arcebispo Becket proferir uma frase que acabou célebre — e de tal forma que terminaria repetida, inclusive, na primeira seção de *Burnt Norton*: "A raça humana", diz Becket, "não consegue suportar muita realidade". Osama Bin Laden parece disposto a testar quanta realidade, afinal, somos capazes de suportar. Ou a arte enfrenta esse teste ou se recolhe de vez ao refúgio de sua fobia. — **Sérgio Augusto de Andrade**

A RELIGIÃO DE ANSEL ADAMS

Uma mostra comemorativa do centenário do fotógrafo acentua a dimensão espiritual que ele imprimiu ao registro da paisagem americana

Por João Paulo Farkas

FOTOS DIVULGAÇÃO

Na página oposta, *Mount Robson*, **no Jasper National Park, no Canadá (1928); nesta página,** *Ansel Adams in the High Sierra*, **de Rondal Partridge (1935)**

Ansel Adams foi exageradamente reverenciado em vida para que se pudesse olhar sua obra com a devida profundidade e imparcialidade. Finalmente, às vésperas dos cem anos de nascimento do fotógrafo, o Museu de Arte Moderna de São Francisco, cidade onde nasceu em fevereiro de 1902, organiza, em homenagem a ele, uma exposição íntima, profunda e definitiva.

O cinema, a música negra e a fotografia estão identificados como as grandes artes americanas, e a moderna fotografia de natureza e de paisagem é geneticamente californiana. Imogen Cunningham, Edward Weston e Adams fizeram em imagens o que Walt Whitman fizera com o uso das palavras: imortalizaram a beleza e a grandiosidade do *situs* da nação-império.

Adams, que foi uma criança hiperativa, superdotado musicalmente, entregou-se à fotografia lentamente, mais por amor à natureza e necessidade de vida ao ar livre do que por uma opção estética.

Meses após visitar o Yosemite Park, onde encontrou não apenas seu mais importante objeto fotográfico, mas também sua futura mulher, ele escreveu: "Sinto falta daqueles dias dourados em Yosemite... quando cheguei mais perto da essência de viver do que em qualquer outro momento de minha vida".

A exposição de São Francisco, que percorrerá outras cidades americanas, não é grandiosa. Astutamente, o curador-convidado John Szarkowski (também curador emérito do MoMA, em Nova York) recusou-se a mostrar apenas as grandes fotos ou as cópias mais difundidas do fotógrafo. Em quatro anos de pesquisa, organizou

uma curadoria profunda e minimalista, desvestindo Adams do mito que o cercou em vida. A exposição nos aproxima de um fotógrafo que começa, aprende, titubeia, procura suas imagens, encontra seu apogeu criativo e depois revisita seus negativos, ampliando-os novamente, de maneira renovada, no fim da vida.

Na quarta imagem da mostra já se pode sentir a força de uma pequena foto de folhagens cuja beleza parece transcendente. No audiofone, a voz grave, angulosa e cheia de autoridade de Szarkowski dá pistas: "A fotografia de Ansel Adams parece conter uma experiência espiritual. Embora ele não fosse religioso, suas imagens são permeadas de uma absorção pelo objeto, muito próxima da experiência espiritual".

Hoje, quando a fotografia perde importância como passatempo e ganha impressionante influência sobre todas as artes visuais, Adams, que morreu em 1984, deixa de ser apenas o autor das fotografias mais caras vendidas no mundo, ou o arquétipo do ecologista-preservacionista e passa a ser visto significativamente como o fotógrafo da "luz que dissolve a matéria" e cujo uso "produz uma atmosfera que dá às fotografias seu conteúdo mágico".

Adams parece concordar postumamente, ao lermos com atenção uma resposta perdida em uma entrevista famosa: "Muitas vezes cheguei a determinados lugares e tive a sensação exata de que toda aquela cena havia sido organizada por alguém para que um fotógrafo olhasse e apertasse o botão".

Brilhante, a exposição de São Francisco mostra, no entanto, como a busca pela perfeição e a harmonia visual de Adams foram sendo construídas com muito esforço e imperfeições e não com momentos de epifania reveladora como suas imagens permitiriam imaginar.

Szarkowski, o mais importante curador americano de fotografia, expõe esboços e ensaios de composição, mostra cópias não-definitivas e nos ajuda simultaneamente a ter uma visão humana do fotógrafo, enquanto nos surpreende e nos deixa estupefatos ao oferecer algumas de suas imagens arrasadoramente definitivas. Como evita a seqüência de clichês ou fotos demasiadamente vistas e reproduzidas, a curadoria consegue, quando as apresenta, acentuar a força dessas grandes fotos.

Ansel descreve como aguardou horas no frio, até que um cavalo quase desaparecido no meio da paisagem virasse de lado e a luz do sol iluminasse apenas uma parte das árvores ao fundo; no entanto, a imagem nos parece fruto da oportunidade.

Szarkowski também discute a questão do acaso ao falar das fotos dos gêiseres no parque Yellowstone, ou mostrar a seqüência das ondas que dançam nas areias de Point Lobos: nesses casos, o fotógrafo é obrigado a aguardar passivamente que o acaso organize a imagem sem que ele saiba exatamente o que está impresso no negativo, esgarçando a noção de "autoria".

Esse contato lúdico insemina o imponderável na obra rigorosa de Adams, o inventor do conceito de pré-visualização, em que o uso de uma técnica apuradíssima procura prever a resposta da imagem sobre o papel fotográfico, controlando exposição, revelação e ampliação por meio dos valores tonais. Um rigor que não foi desenvolvido e nunca é usado para mostrar virtuosismo. Nisso a história ajuda a julgar: Adams não teria sobrevivido se fosse apenas o mestre da técnica. Como sempre é o caso entre os gênios, a técnica é um estorvo a ser domado e

Onde e Quando

Ansel Adams at 100.
San Francisco Museum of Modern Art (151 Third Street, tel. 00++/11/415/ 357- 4000, São Francisco, Califórnia). Diariamente, exceto às quartas, das 10h às 18h. Até 13 de janeiro

FOTOS DIVULGAÇÃO

FOTOS DIVULGAÇÃO

Acima, *Aspens*, **no Novo México, fotografia feita em 1958 e novamente revelada em 1976; na pág. oposta,** *In Joshua Tree National Monument*, **na Califórnia (1942)**

À esquerda, a seqüência mostra a mesma árvore, no parque Yosemite, fotografada no outono de 1944 e sob a neve, em 1948. Na página oposta, pedras de Baker Beach, na Califórnia (1931)

UM ACERVO GLOBAL

O salão Paris Photo, no Louvre, inclui imagens raras de Adams em coleção de centenas de fotógrafos de 15 países

Ansel Adams é um dos nomes presentes no Paris Photo, o mais importante salão de fotografia da capital francesa, que acontece no Carrousel do Museu do Louvre, de 15 a 18 deste mês. De Adams, o galerista americano Robert Klein vai expor duas *Parmelian Prints*, imagens raras de 1929, *Monolith*, *Face of Half of Dome* e *Banner Lake*. "Como a fotografia ainda não era muito popular, o nome *Parmelian Prints* foi inventado em 1929 por Adams e por seu agente para atrair compradores. Deu certo. Foi a série de fotos em que ele desenvolveu o Sistema de Zonas, controlando a exposição, durante a ampliação, para obter o resultado que desejava", disse Klein.

Outras de suas obras expostas datam de 1970: *White Branches*, *Mono Lake* e também *Winter Sunrise, Sierra Nevada*. Todas as fotos de Adams no salão são assinadas e seus preços variam de US$ 5,5 mil a US$ 25 mil. "Ansel Adams foi um pensador e um fotógrafo bem mais complexo do que as pessoas imaginam. Conhecia o trabalho de vários profissionais e era um artista completo, culto, com um profundo conhecimento de música. Sua obra vai muito além das imagens mais conhecidas que o tornaram famoso", diz o galerista.

Além de Adams, o salão terá imagens de centenas de fotógrafos, representados por 97 galerias de 15 países. Como a edição deste ano é consagrada à fotografia do século 19 até os nossos dias, é possível encontrar de retratos da nobreza japonesa feitos em 1870 por Susuki à poesia do cotidiano por Henri Cartier-Bresson, ao México dos anos 30 por Manuel Alvarez Bravo e aos (auto) retratos recentes de Cindy Sherman.

Uma das exposições deste ano será consagrada ao tema *Vida Urbana nos Estados Unidos, do Século 19 aos Nossos Dias*, com 809 imagens de 145 fotógrafos, entre eles Weegee, Eugene Smith e Lee Friedlandler. Em outra mostra, dedicada à fotografia alemã, um dos destaques é Andreas Gursky e suas fotos de multidões que revelam um paradoxal isolamento e um individualismo tão marcantes na era do consumo.

Andres Serrano apresenta a série *The Interpretation of Dreams*, sobre fantasmas, fobias, sonhos e pesadelos traduzidos pela fotografia. Mas há ainda fotos de Robert Capa, Dorothea Lange, Robert Doisneau, William Klein, Erwin Blumenfeld, Germaine Krull, Sophie Calle, Nan Goldin, David LaChapelle, entre outros.

Neste ano, o salão segue uma tendência de abolir fronteiras entre as mídias e abre espaço para a videoarte. Com o filme *The Secret Files* (2000), o artista Hans-Ulrich Obrist mostra os dossiês secretos da excêntrica dupla de artistas britânicos Gilbert & George. – DANIELA ROCHA, de Paris

FOTOS DIVULGAÇÃO

utilizado na transposição de emoções visuais para imagens.

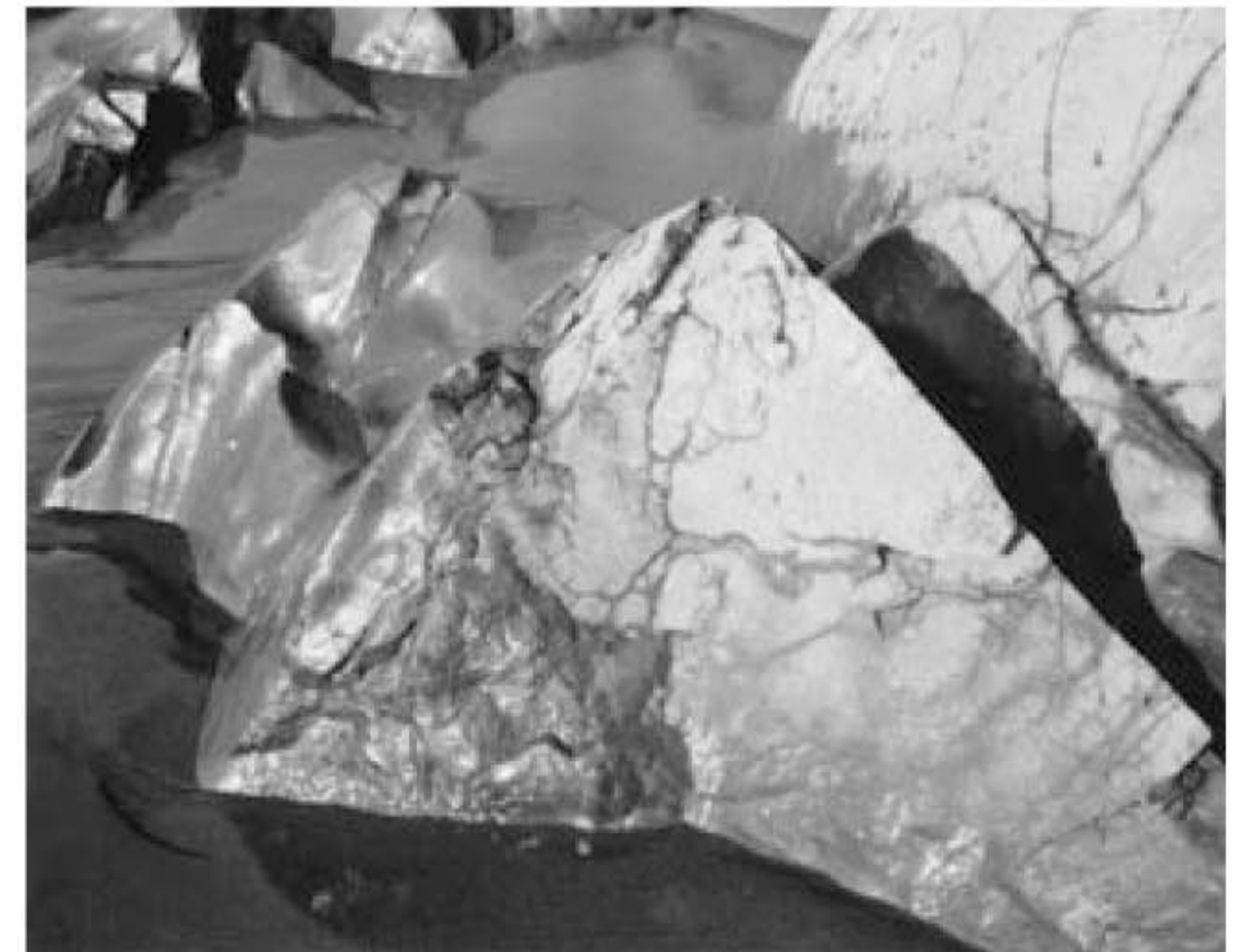
Uma das legendas da exposição cita uma longa frase de Adams: "Fui subitamente cativado, quando cheguei ao topo de uma longa e tortuosa trilha ascendente, por uma intensa consciência da luz. Naquele momento me imobilizei e o impacto completo das sensações me envolveu. Eu *vi* com mais clareza do que jamais houvera visto antes ou desde então. Não existem palavras para descrever as emoções daquele momento".

Essa é outra das teses da exposição: a fotografia de Ansel Adams dá conta de transmitir não apenas impressões visuais mas uma gama de sensações muito mais ampla: a tridimensionalidade, a temperatura, os ruídos e a seqüência temporal das transformações da luz. Assim, estamos diante de sensações e percepções sutis como a monumentalidade emocional da paisagem ou a pulsação de vida que as transformações da luz e do tempo nos provocam.

Há ainda a experiência de partilhar com Adams diferentes cópias ou versões de um mesmo negativo. Esse conjunto de versões diferentes ensina mais sobre as possibilidades do trabalho em laboratório do que qualquer curso ou palestra de fotografia poderia pretender.

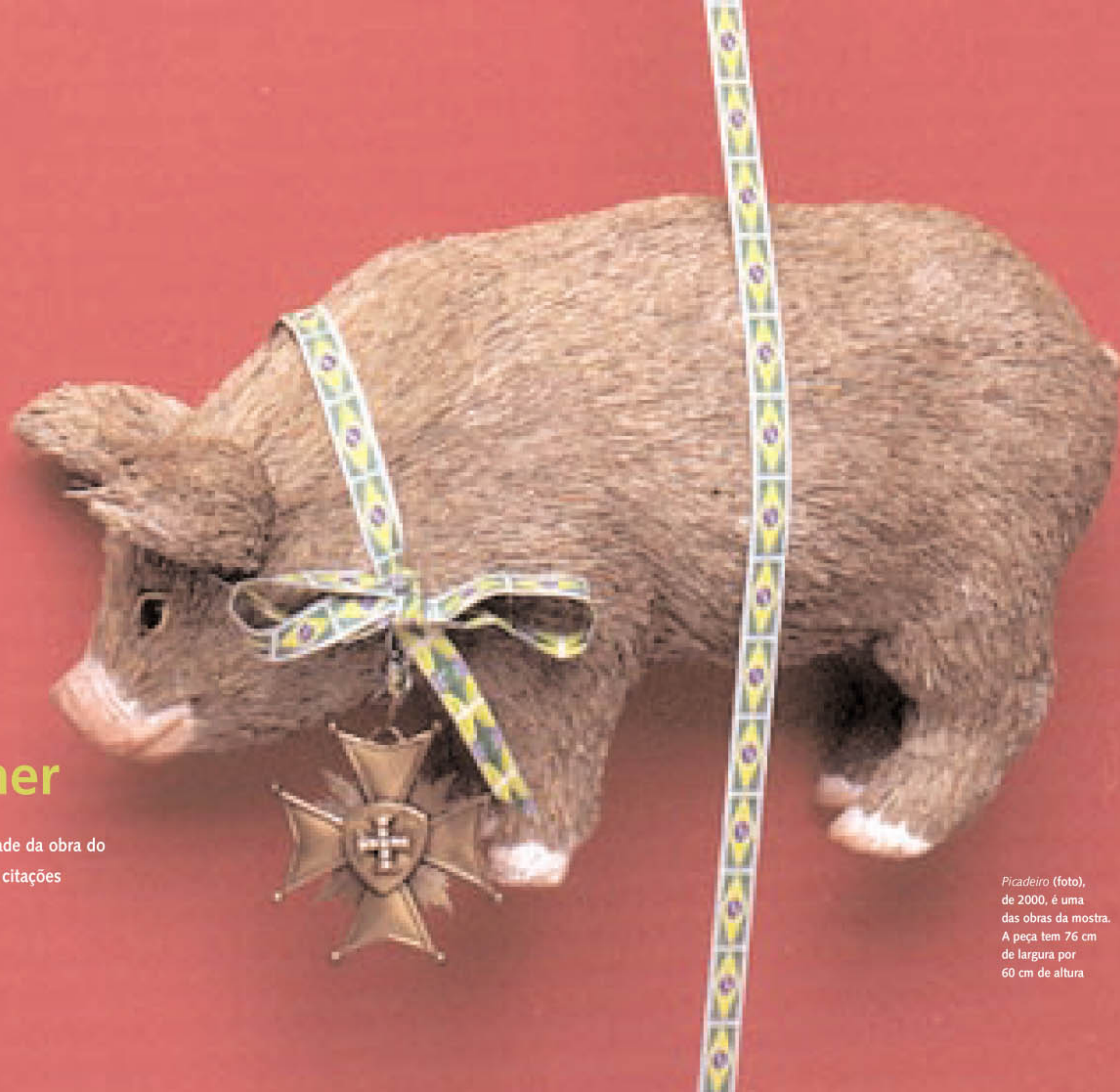
Alguns críticos defenderam a tese de que as cópias do fim de sua vida seriam diferentes simplesmente porque Adams enxergava pior. Szarkowski discorda, uma vez que as cópias mais modernas não têm uma coerência óbvia. Algumas são mais densas que suas versões anteriores, outras mais contrastadas, outras mais sutis. Em suma, são releituras orientadas por uma mudança de "gosto" em relação ao negativo. Em geral, as cópias modernas são muito superiores às antigas.

Há também fotos muito dissemelhantes de uma mesma árvore ou região, feitas com anos de diferença, mostrando uma humilde reverência do fotógrafo aos fatores objetivos e transformações subjetivas. Talvez como se Adams – pianista talentoso que foi – revisitasse suas antigas partituras ou então as reescrevesse sob novas sensações de um mesmo fato.

A releitura de Szarkowski, nessa exposição, procura mostrar a capacidade da fotografia de transformar nossa visão subjetiva e emocional do mundo, enriquecendo as experiências humanas, ampliando o conhecimento das coisas e de nós mesmos. Com as fotos de Adams, conseguiu.

À moda de Nelson Leirner

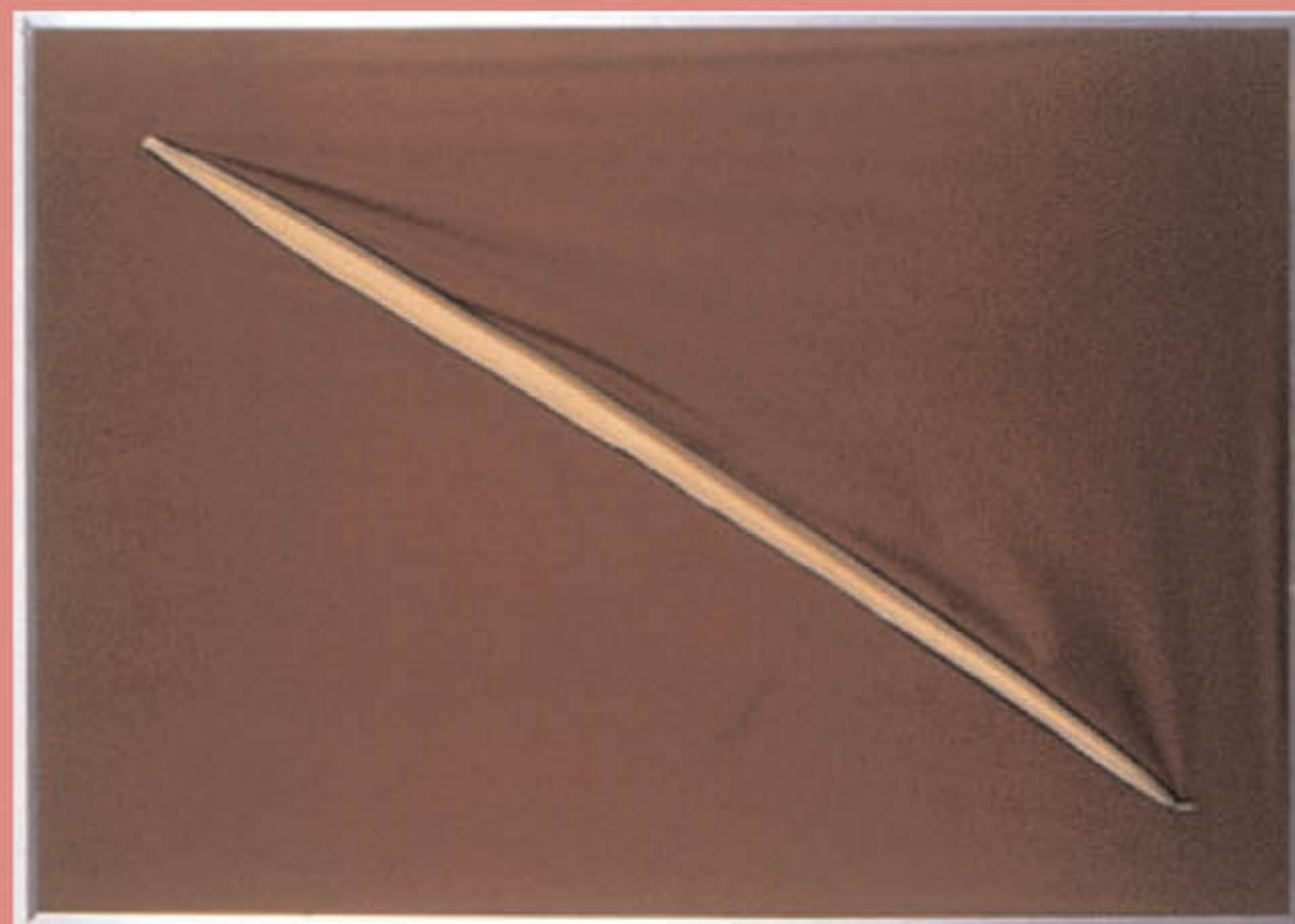
A retrospectiva *Fora de Moda*, em São Paulo, atesta a atualidade da obra do artista e professor, que considera sua própria arte um jogo de citações

Por Daniel Piza

FOTOS DIVULGAÇÃO

Picadeiro (foto), de 2000, é uma das obras da mostra. A peça tem 76 cm de largura por 60 cm de altura

Sem fazer uma exposição individual em São Paulo desde 1998, o paulistano Nelson Leirner volta à cidade com Fora de Moda, uma mostra de caráter retrospectivo, que será aberta no dia 29, na galeria Brito Cimino. A exposição junta duas grandes instalações dos anos 60 e 70, com exibição de um filme super-oito que registra happenings da época, e inclui também obras de sua produção mais recente. A mostra coincide com o lançamento do livro Nelson Leirner, de Tadeu Chiarelli, que reúne cinco ensaios sobre diferentes momentos da trajetória do artista. "Como o próprio Leirner, que trabalha muito com justaposições, escrevi os ensaios sobre períodos diversos, que acabam abrangendo praticamente todo o seu percurso", diz Chiarelli. Considerado um dos mais importantes artistas brasileiros contemporâneos, Leirner, que atualmente vive no Rio de Janeiro, deverá ter uma sala especial na próxima Bienal de São Paulo. Professor da Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Álvares Penteado, em São Paulo, dos anos 80 aos 90, e mais recentemente da Escola Parque Lage, no Rio, sua influência é apontada em muitos dos artistas da Geração 80. Sua trajetória artística, iniciada no fim dos anos 50, inclui a fundação do Grupo Rex, em 1966, juntamente com Wesley Duke Lee e Geraldo de Barros, entre outros, e foi marcada por várias polêmicas. Entre as mais antigas, a discussão pública que ele desencadeou, em 1967, ao questionar a aceitação de um porco recheado de palha que enviou ao Salão de Arte Moderna de Brasília. Mais recentemente, Leirner teve sua exposição no Museu de Arte Moderna do Rio censurada, sob a acusação de erotizar imagens infantis. Foi essa exposição que trouxe em seguida para São Paulo, em 1998, e depois da qual ainda não havia voltado à cidade.

A seguir, **Daniel Piza** *entrevista Nelson Leirner.*

À direita, *Homenagem a Fontana 1*, **de 1967, mede 1,8 m por 1,25 m. Na página oposta,** *Projeto Care (Ajuda)*, **1967/1999**

A nova exposição de Nelson Leirner, em São Paulo, se chama *Fora de Moda*, mas, aos 69 anos, ele está mais na moda do que nunca. Com obras desde os anos 60 até hoje, a exposição mostra que Leirner vem criando instalações e peças que tentam misturar o humor dadaísta com o repertório pop e o mantêm em sintonia com o que predomina na chamada "arte conceitual" contemporânea. Afinal, nos anos recentes houve uma retomada do discurso ideológico, sustentado por uma linguagem que se baseia no uso de objetos e símbolos extraídos da realidade. "O que Duchamp fez com o urinol é um gesto ainda perturbador", diz Leirner na entrevista a seguir, feita por e-mail.

As pop-instalações de Leirner não destoam do que se vê nas bienais. Além disso, parecem herdeiras de um espírito que Hélio Oiticica representou mais que ninguém na história da arte brasileira. Desde as roupas que criou com lona e zíper, as *Stripencores*, em 1967, Leirner está interessado em criar produtos "industriais" que contestam a lógica do mercado. Mas, se Oiticica tinha um discurso de libertação dos marginalizados pela revolta dionisíaca, Leirner está mais interessado em criticar o sistema "de dentro", justificando assim seu "flerte com o pop e o kitsch". Leirner também defende o hermetismo na arte e acha que o "jogo das citações" impede que ela ceda aos interesses comerciais.

BRAVO!: Sua carreira transita entre o pop e o dadá, segundo diversos críticos. Como você vê a herança desses movimentos na arte contemporânea? Até que ponto o uso subvertido ou irônico de coisas e mitos da sociedade atual ainda pode ser realmente perturbador?

Nelson Leirner: Desde que Marcel Duchamp entrou com o urinol no museu e percebeu que o deslocamento do objeto de um lugar para outro o transformou em arte, desencadeou uma onda neodadaísta que atingiu não somente o pop mas toda uma geração posterior. As palavras que ouvi do artista Ilya Kabakov, de que hoje em dia as pessoas vão aos lugares públicos para ficarem a sós e em casa para compartilhar pensamentos públicos, pois é ali que lemos os jornais e revistas e vemos televisão, nos comunicando virtualmente, mostram que esse ainda é um uso subvertido e, sim, perturbador.

O que caracteriza sua arte como brasileira: o uso de símbolos, ritos e imagens da cultura nacional? A mistura de culturas que sua própria biografia representa, ou também uma atitude? Como defini-la?

Não há como definir. É uma somatória desses elementos.

Quais são as principais influências na arte brasileira que você reconhece em seu trabalho? O que acha da admiração de curadores estrangeiros pela arte de Oiticica e Lygia Clark, que eles consideram "barroca"?

Talvez respondendo à segunda parte de sua pergunta com trecho do texto que Ivo Mesquita escreveu para o catálogo da minha apresentação na Bienal de Veneza de 1999 eu possa responder à pergunta na totalidade. "Nelson Leirner, ao contrário de Clark e Oiticica, escolheu operar de dentro do campo semântico e institucional, tornando mais complexas suas relações com o mundo. (...) O flerte com o pop e o kitsch presente em seu repertório de imagens não significa um compromisso com o estilo e a aparência, mas se encontra associado a estratégias de subversão e engajamento político."

Você foi um dos mais ativos praticantes de *happening* no Brasil. Como o vê hoje, quando é praticado por nomes como Christo, Jan Fabre e Jeff Koons e tem a projeção de mídia espetacular que tem?

A projeção na mídia é diretamente proporcional a interesses comerciais.

Qual é o papel das citações e referências na arte em geral e na sua em particular? Há um risco de cair numa arte muito derivativa ou então um tanto hermética? As instalações têm mesmo um apelo para os não-iniciados ou isso depende de quem as faz?

Na arte a citação é absolutamente necessária. As artes plásticas são uma linguagem específica e somente por meio de sua leitura, tanto por parte dos teóricos como dos artistas, elas podem vir a ser decifradas. Meu trabalho somente adquire sentido pelo processo, pois faço da arte um jogo que precisa ser acompanhado. Dei vários xeques, pensei muitas vezes ter dado o xeque-mate, mas, como você vê, continuo jogando. A arte é hermética porque o artista é 50% e a sociedade que lida com a arte são os outros 50%; sendo assim, onde está a verdade? O apelo das instalações tem o da identificação com a teatralidade ou com os megaeventos musicais, com o cinema, etc.

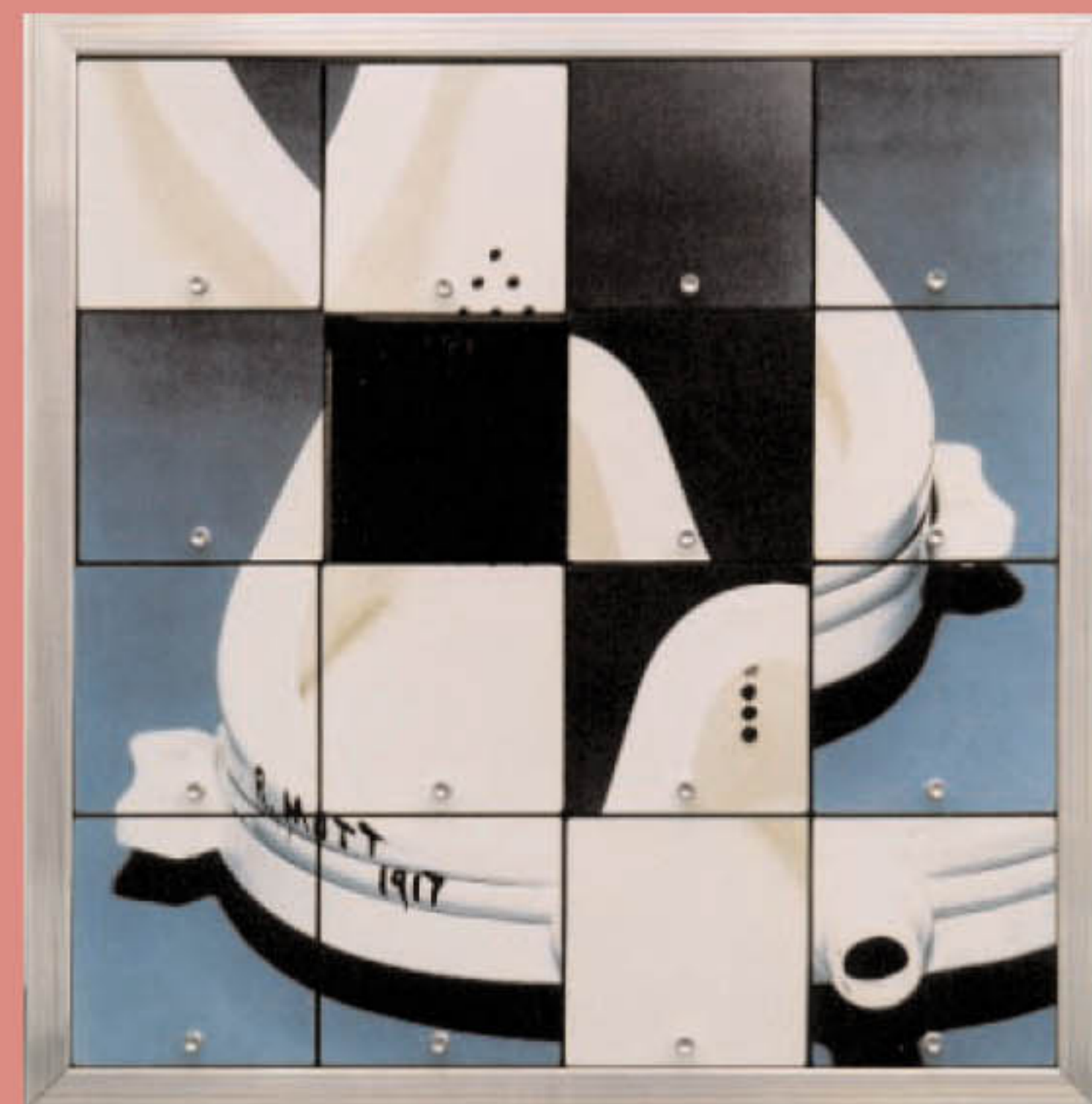
Como você vê a arte contemporânea brasileira? Quem você destacaria entre os artistas mais jovens? Você diria que se perdeu um pouco do fervor provocativo que você tanto viveu nos anos 60 e 70? Qual o lugar da arte na sociedade de informações?

A arte não fugiu da globalização. A própria arte oriental foi sugada pela necessidade de novos mercados. Mas ainda vejo com certa desconfiança o investidor estrangeiro. A arte latino-americana ainda é tratada com certa prevenção, certo racismo, ditados pelo Primeiro Mundo. O processo colonizador na arte prossegue, mesmo que vagaroso. Não gostaria de destacar artistas jovens, mas sou fã incondicional deles. Todos nós temos um discurso saudosista pronto. Se eu falasse sobre futebol, diria que nos anos 60 e 70 o jogador jogava com amor pela camisa. Será que a analogia serve? A arte prediz e não informa. ■

Abaixo, *Missamóvel* (2000), com cerca de 1 metro de comprimento; na página oposta, *Quebra-cabeça* (2001), com 1,3 m por 1,3 m

FOTOS MAURO RESTIFFE/DIVULGAÇÃO

Onde e Quando

Fora de Moda. Exposição de obras de Nelson Leirner. Galeria Brito Cimino (rua Gomes de Carvalho, 842, Vila Olímpia, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3842-0634). De 3ª a sáb., das 11h às 19h. De 29/11 a 13/2/02. Grátis

A matéria de Lucio Fontana

O Rio mostra a obra do artista que inovou o conceito de espaço para erguer material informe à condição de linguagem. **Por Ferreira Gullar**

Abaixo, *Concetto Spaziale, Il Pane* **(terracota, 1950); na pág. oposta,** *Concetto Spaziale, Attese* **(tela, 1963), obras de Fontana que integram a exposição**

Pintura ou escultura? Informalismo ou abstração? A arte múltipla de Lucio Fontana, um dos mais influentes e originais artistas europeus do século 20, tem sua primeira grande exposição no Brasil, percorrendo Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. São 73 obras, dos anos 20 aos 60, vindas da Fondazione Lucio Fontana, de Milão, incluindo dois Ambiente Spaziale*, além de quatro outras peças pertencentes a museus e coleções particulares brasileiras. Junto à mostra, com curadoria de Paulo Herkenhoff, será exibido um painel fotográfico com imagens do artista, que nasceu na Argentina (1899) e viveu a maior parte da vida na Itália, onde morreu, em 1968.*

Lucio Fontana lidou com questões que continuam presentes na arte contemporânea, como o rompimento dos limites da tela pela obra de arte, numa nova dimensão espacial concretizada em fendas e buracos, exemplificadas em seus Concetto Spaziale*. São híbridos entre a pintura e a escultura que trouxeram uma nova maneira de interpretar a própria arte, não mais balizada pela relação entre a representação e a abstração, mas pelo próprio espaço e pela própria matéria.*

Dois vídeos com depoimentos de Fontana, sua mulher, artistas, críticos e curadores também serão exibidos durante a mostra, que terá ainda o lançamento de um livro (em português, italiano e inglês) com textos de Paulo Herkenhoff, Murilo Mendes, Pier Luigi Tazzi, entre outros, e 180 ilustrações. No Rio, um módulo da exposição inclui também 34 obras de brasileiros como Sérgio Camargo, Mira Schendel, Nelson Leirner, Hélio Oiticica, Franz Weissmann, Amilcar de Castro, Antonio Dias, Lygia Clark, Anna Maria Maiolino, Lygia Pape, Adriana Varejão, Cildo Meireles, Nuno Ramos, Jac Leirner, Ernesto Neto e Tunga. — **Mauro Trindade**

A seguir, **Ferreira Gullar** *comenta a trajetória de Lucio Fontana e sua contribuição à arte moderna.*

FOTOS FONDAZIONE FONTANA/DIVULGAÇÃO

Lucio Fontana, ainda que nascido na Argentina, foi de fato um artista italiano, inserido na tradição moderna da vanguarda que ali se inicia com o Futurismo. Já no *Manifesto Branco* — que ele não assinou mas disse expressar seu pensamento — está patente a herança futurista no entusiasmo pelo mundo moderno da máquina e em afirmações de que "a arte continua se desenvolvendo na direção do movimento", "a mecânica impõe à vida um dinamismo constante" e que "a estética do movimento orgânico substitui a esgotada estética das formas fixas".

Essa idéia de que a arte deve expressar o moderno e valer-se das novas técnicas acompanhará Fontana durante toda a vida e se expressará sobretudo nas obras que realizou com

arquitetos, criando ambientes dinâmicos com o uso de luz e movimento.

Mas não está aí, a meu ver, a principal contribuição do artista nem o traço que marca sua originalidade. Está de fato no seu interesse pelos materiais diversos – que vai da cerâmica ao bronze, da porcelana ao cimento armado, do vidro à terracota, do plástico à chapa de ferro – e no modo como se relaciona com eles, num corpo-a-corpo que lhe possibilitará a elaboração de uma linguagem muito pessoal e inovadora.

Embora Fontana tenha se tornado conhecido entre nós sobretudo por suas telas com cortes, ele de fato começa sua carreira como escultor figurativo que se vale inclusive da pedra, do barro e da porcelana. Já nessa primeira fase, revela uma sensibilidade especial pelo material em si mesmo, de cujas propriedades intrínsecas, mais do que da representação figurativa, procura extrair a expressão. Isso o levaria fatalmente à abstração, o que ocorre por volta de 1930. É a partir de então que seu trabalho toma o rumo que iria conduzi-lo ao que ele chamará mais tarde de "conceitos espaciais".

Neste ponto, Fontana se identifica com o Futurismo mas, ao mesmo tempo, compreende que deve ir além dele, que propôs a abstração ao introduzir na tela e na escultura a expressão do dinamismo mas sem romper com a linguagem figurativa. Essa ruptura se dá mais tarde com o Suprematismo de Malevitch e o Construtivismo de Vladimir Tatlin, que não por acaso formulam propostas surpreendentemente semelhantes à de outros artistas, surgidos mais tarde, como o próprio Fontana e os neoconcretos brasileiros. A razão disso é basicamente esta: o abandono da linguagem figurativa põe o artista diante da tela em branco ou da pedra ou do metal, que já não são linguagem potencial mas apenas tela e metal. Se a linguagem é figurativa, a tela é a superfície onde está latente o espaço virtual da pintura; a pedra, por sua vez, contém a figura futura da mulher nua. Se já não é assim, o que fazer com a tela, com a pedra, com o metal? Deste modo, a forma geométrica tomou o lugar da figura mas sucede que ela é também figura – uma figura sobre um fundo. Se o artista rejeita essa nova figuração, não há o que fazer com a tela: Lygia Clark a faz estufar, ganhar a terceira dimensão e depois virar "escultura manuseável" – os *Bichos*. Fontana a golpeia, a perfura, a corta. Qual a razão? Se já não cabe o gesto metafórico do pincel, gerador de espaços virtuais, resta o gesto real, que corta, fura, desmonta o suporte da velha pintura.

Mas esse gesto de Fontana só surge mais tarde, em 1957, quando ele se volta para a tela e a tinta a óleo. Antes, logo após a ruptura com a linguagem figurativa, entrega-se a figurações geométricas abstratas, adere ao movimento Abstração-Construção, em Paris, juntamente com outros artistas italianos. Logo em seguida, passa a fazer cerâmica mas sempre com sentido escultórico. Depois do período em que vive na Argentina (1941 a 46), regressa à Itália e se fixa em Milão, onde continua a trabalhar em cerâmica e redige o *Manifesto Espacial*. Os trabalhos em papel começarão em 1948, e é quando aparecem os primeiros "buracos" – orifícios de diferentes tamanhos, distribuídos pela superfície. A partir de então Fontana se dedica cada vez mais a esses experimentos sobre papel ou tela, com a utilização de camadas de tinta. Passa a trabalhar essas superfícies com incisões, raspagens e perfurações.

Neste ponto deve-se ressaltar um aspecto da experiência artística de Fontana, a meu ver decisivo: é o fato de que ele – conforme me disse explicitamente – depois de se livrar da linguagem abstrato-geométrica, *não busca criar um estilo*. Ou seja, ele está agora limitado à contingência do momento, ao corpo-a-corpo com a superfície, com a matéria primeira, sem significado artístico, sem significado algum, a não ser o que nascerá de seus experimentos. Primeiro abandonara a figura, depois abandonara a forma geométrica: agora está diante da matéria sem forma à qual tentará incutir significação. É um retorno radical ao começo, uma reinvenção da arte.

Como, porém, reinventá-la, se não busca um estilo? Se não busca um estilo, não trilhará nenhum dos caminhos abertos pelos pioneiros modernos, terá que inventar seu próprio caminho a cada momento. Assim se sucederão os experimentos que nascem de uma espécie de tateio na matéria: as perfurações do papel e da tela (a partir de 1949), as "pedras"(vidros colados na tela, 1956), "barrocos" (cacos de vidro mais perfurações e dinamismo matérico, 1954), os "óleos" (telas pintadas de uma só cor com intervenções de grafismo, ação gestual e cortes na tela, de 1957 a 1968), os "cortes" (tela de pintura uniforme com a preponderância dos cortes paralelos, chegando finalmente a um único buraco no centro da tela, com as bordas em relevo pastoso e sensual).

Na fase final, Fontana retorna à escultura mas agora se trata de uma nova escultura feita com metal laqueado, pintado com cores uniformes e em forma de pranchas ou redondas vazadas por cortes ou buracos efetuados por meios mecânicos.

Fontana é, enfim, um autêntico intérprete de um momento da arte contemporânea, posterior à ruptura entre arte e natureza, arte e figuração, que levou o artista a falar nos limites da matéria informe, até erguê-la à condição de linguagem. ■

À esquerda, *Concetto Spaziale* (tela, 1964); na página oposta, *Concetto Spaziale, Natura* (bronze, 1959-60)

Onde e Quando

Lucio Fontana.
Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (rua Primeiro de Março, 66, Centro, tel. 0++/21/3808-2020). De 3ª a dom., das 13h às 19h30. De 19/11 a 03/02. Grátis

Vitrines internacionais

A arte brasileira é tema de uma série de exposições na França, na Inglaterra e nos Estados Unidos

O caos de materiais que ganham formato preciso em gigantescas tranças ou em instalações performáticas de Tunga e a delicadeza dos desenhos em papel translúcido de Mira Schendel estão em cartaz no Museu Jeu de Paume, em Paris, uma das oito instituições estrangeiras a abrigar mostras promovidas pela empresa BrasilConnects, que produziu a exposição *Brasil 500 anos*, no ano passado, em São Paulo. Além de uma segunda exposição na França, em Bourdeaux, de arte contemporânea, há outras quatro em curso na Inglaterra, e três nos Estados Unidos, entre as quais a mais importante, *Brazil: Body and Soul*, no Guggenheim de Nova York.

Abaixo, da esq. para a dir., ***Sem Título*****, de Mira Schendel (1964), e** ***Lizart V*****, de Tunga (1989), ambas em mostras em Paris**

No Jeu de Paume, até o dia 18, as obras de Tunga estão expostas numa seleção retrospectiva, que reúne desde a instalação com projeção do filme *Ão*, de 1981, até *Tiera de Triade*, de 2001. "Quero provocar o imaginário afetivo e narrativo do público", diz Tunga, em uma referência que remete também à obra de Mira Schendel (1919-1988), artista que revela limites tênues entre imagem e palavra.

Na Inglaterra, uma sala do British Museum de Londres exibe, até 1 de abril, uma coleção de peças de culturas pré-históricas da região amazônica. Na cidade de Cambridge, o Fitzwilliam Museum abriga, até 9 de dezembro, obras populares, como cerâmicas de Mestre Vitalino e do acervo do cangaço. Por fim, a religiosidade é tema da exposição fotográfica no Ashmoleum Museum, em Oxford, que expõe ainda uma mostra sobre o barroco nacional, ambas em cartaz até fevereiro.

De todo o circuito, a exposição no Guggenheim de Nova York é a que vem despertando mais expectativas. Prevista para a primeira quinzena de outubro, teve sua estréia adiada por causa da contestação judicial do envio do altar-mór da igreja do Mosteiro de São Bento de Olinda, do século 18. O altar coroa o módulo barroco da mostra, que, no conjunto, apresenta mais de 400 peças, cobrindo vários períodos da arte brasileira. Ainda em Nova York, o Museu Del Barrio expõe, até 3 de fevereiro, cerca de 50 obras de jovens artistas. Em Washington, o Descobrimento do Brasil é o tema de 25 artistas (21 mulheres) contemporâneos, que produziram mais de 70 peças, expostas até 6 de janeiro no National Museum of Women in the Arts. O site www.brasilconnects.org informa sobre as mostras. — DANIELA ROCHA, de Paris, e JOSIANE LOPES

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR KATIA CANTON

FOTO PAULO REZENDE

UM VISIONÁRIO DA SOCIEDADE

Siron Franco reafirma papel político da arte

A primeira sensação que se tem ao adentrar o enorme galpão que abriga o atelier de Siron Franco é de uma curiosa urgência. A sensação se reflete em cada canto do lugar, por onde se espalha uma variedade de pinturas de grandes dimensões e cores fortes; silhuetas baseadas nos corpos de amigos e que se transformaram em cantoneiras; "cabeças" dependuradas do teto, em posição invertida, confundindo-se com vasos de plantas; videoinstalações que projetam na tela da TV diferentes experiências do artista.

Especificamente neste momento, a urgência e a surpresa se materializam no centro do atelier, onde um amontoado de "pessoas de pano" compõe uma instalação de dois metros de altura. Chama-se *Sem Pé nem Cabeça* (os bonecos só têm corpos recheados e são desprovidos de cabeças, de fato). "É sobre o absurdo do mundo", diz o artista, que convocou costureiras locais para confeccionar os corpos estofados, anônimos, empilhados como numa montanha. "Não tinha um local ou uma idéia preconcebida para essa peça. Fui sentindo a necessidade e construindo pouco a pouco", diz. Irrequieto e passional em relação ao mundo, ele é o artista que recria as pulsações da vida.

Siron Franco mobiliza o mundo partindo de seu centro, Goiânia. Nascido em Goiás Velho, em 1947, mudou-se para Goiânia aos 3 anos. Na infância, pobre, vendia pastéis nas ruas, onde desenvolveu um olho aguçado para os personagens e as cenas do cotidiano. "Era um pintor nato", diz ele, que aos 11 anos já tinha a convicção da vocação e aprendeu tudo por conta própria.

A situação peculiar em que iniciou a carreira, pontuada de aspectos marginais, impulsionou uma ação e um pensamento

vigorosos e obstinados. Siron acredita no papel social e político do artista, um "visionário da sociedade", que só pode se assumir como tal no exercício da liberdade plena.

Dos retratos encomendados e das imagens religiosas que lhe garantiram sobrevivência no princípio da carreira, Siron passou, no início dos anos 70, a pintar figuras humanas destorcidas. Essas imagens de pessoas desfiguradas e deformadas, física e moralmente, aludiam ao regime militar e se expandiam para um comentário geral sobre a precariedade da condição humana. Surgia aí um dos mais conhecidos artistas brasileiros contemporâneos, criador de uma obra que se relaciona de maneira direta e até brutal com os fatos e cenas cotidianos.

Uma de suas criações mais marcantes foi a *Série Césio*, sobre o acidente ocorrido em Goiânia em 1987, quando uma cápsula do metal radioativo foi abandonada em um bairro pobre, causando mortes e doenças. Siron produziu telas com tons prateados e azulados, remetendo à radiação, e tornou-se uma referência para a população local, apoiando as vítimas. A temática do césio foi incorporada à obra e à vida do artista, que sobre ela acaba de encerrar uma mostra, em Goiânia, que segue para a Universidade de Essex, Inglaterra. Trata-se de uma série de "camas" de ferro recheadas com objetos do dia-a-dia, cimentados.

No universo de suas instalações, uma obra definitiva é o *Monumento às Nações Indígenas*. Construído em 1992, nos arredores de Goiânia, perto de sua casa e de seu atelier, que ficam numa chácara, o monumento era um projeto antigo. "Já havia sonhado em construir um mapa do país pelo qual poderíamos passear como num labirinto", diz Siron. Mas a construção da obra aconteceu por convite dos próprios índios. São 500 colunas de cimento, com dois metros de altura, replicando objetos indígenas e inscrições rupestres. O local é um dos marcos mais emocionantes sobre a memória do Brasil e deve abrigar um centro de estudos indígenas.

Um itinerário no ar

O escultor japonês Susumu Shingu leva a sua *Caravana do Vento* ao Ceará

Caravana do Vento é a exposição que o escultor japonês Susumu Shingu abre no dia 17 nas dunas de Cumbuco, a 35 km de Fortaleza. Na abertura, crianças cearenses dançarão uma coreografia de Jirí Kylián, do Nederlands Dans Theater, ao som de música executada pelo grupo mineiro Uakti.

Shingu é considerado por muitos o maior escultor japonês vivo. Faz esculturas cinéticas, movidas pelo ar ou pela água. São peças de grande porte, de difícil transporte e em geral feitas sob medida para projetos arquitetônicos – o que torna rara sua participação em exposições.

Há alguns anos, ele concebeu o *Wind Circus*. À maneira do circo, "que chega e vai embora, não deixando nada para trás a não ser na memória das pessoas", fez peças leves e viajou por cidades importantes da Europa, da Ásia e da América do Norte.

Em 2000, Shingu criou a *Caravana do Vento*. Os locais escolhidos deveriam ter natureza diversificada, sem energia elétrica e vento forte, "adequados a pesquisas sobre as energias naturais da terra", diz ele. Em cada parada, a equipe deveria interagir com os moradores, especialmente com as crianças.

Em Sanda, no Japão, onde fica o ateliê de Shingu, crianças plantaram arroz num campo em volta das esculturas. O arroz foi usado na confecção de sushi feito pelas crianças da ilha de Motukorea, na Nova Zelândia, em novembro de 2000. Neste ano a mostra estacionou, em fevereiro, num lago congelado na Finlândia; em abril, no deserto de Marrocos; em julho, em estepes da Mongólia. Foi lá que crianças pintaram pipas que serão erguidas ao vento em Cumbuco, no Ceará.

Escultura de Shingu em lago gelado da Finlândia: pesquisa de energia natural

Além de Kylián, o comitê da *Caravana do Vento* inclui o designer japonês Issey Myiake, o crítico francês Pierre Restany, o escultor brasileiro Frans Krajcberg e o arquiteto italiano Renzo Piano. Em São Paulo, o Itaú Cultural apresenta, neste mês, vídeos sobre a caravana. Informações no site www.wind-caravan.org. – ADÉLIA BORGES

Arte impressa

Relato de artista, série fotográfica e trajetória artística se destacam nos lançamentos editoriais

A edição da experiência de Flávio de Carvalho numa procissão de Corpus Christi em 1931; da obra de Joseph Beuys, o mais importante artista alemão no século 20; e da premiada série de fotos feitas por Rogério Reis no Carnaval de 1987, no Rio, atestam a crescente diversidade dos lançamentos sobre artes plásticas e fotografia. Rogério Reis lança *Na Lona* (Aeroplano, 140 págs.) no dia 10, no Espaço Agora/Capacete (rua Joaquim Silva, 71, Lapa, Rio, tel. 0++/21/2221-4887). O livro, que no mês passado teve lançamento na França, soma 120 fotografias. O nome da obra se deve ao improviso de um "estúdio" feito na rua, com uma lona à guisa de fundo infinito, diante da qual posam personagens típicos que, isolados do contexto carnavalesco, se revelam únicos. No âmbito das artes plásticas, *Experiência nº 2* (Nau, 152 págs., R$ 24) é a reedição do livro que Flávio de Carvalho (1899-1973) publicou descrevendo a irada reação a sua passagem pelo meio do cortejo católico, em sentido contrário, com a cabeça coberta por um chapéu. O livro *Joseph Beuys* (Cosac & Naify, 240 págs., R$ 112) reúne um ensaio do crítico francês Alain Borer e a reprodução de 152 obras, cobrindo toda a trajetória do artista nascido em 1921 e morto em 1986. A mesma editora publica ainda *Mondrian – A Dimensão Humana da Pintura Abstrata* (96 págs, ilustrado, R$ 32), com dois ensaios do crítico americano Meyer Schapiro. – JOSIANE LOPES

Acima, *Cadeira com Gordura*, de Beuys; à esq., fotografia de Rogério Reis

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR RODRIGO ANDRADE

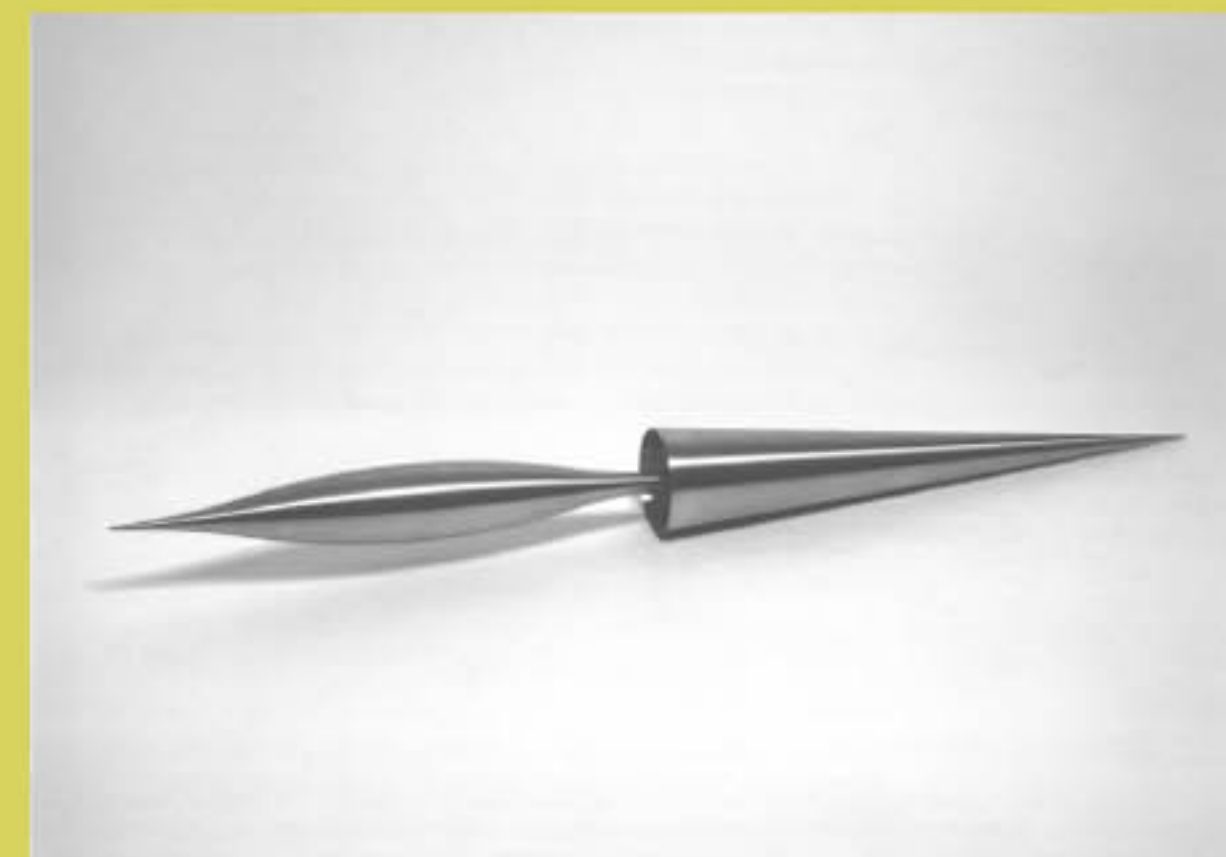
CONFUSÃO SEM MISTURA

A exposição *Anos 70: Trajetórias*, no Itaú Cultural de São Paulo, peca pela segmentação burocrática de uma produção cujo objetivo era contestar

A exposição *Anos 70: Trajetórias*, no Itaú Cultural, em São Paulo, segue o formato já consagrado das exposições multidisciplinares, em que um tema reúne obras de arte e produtos de outras manifestações culturais com o propósito de mostrar o espírito de uma época. No caso, esse espírito de época é o experimentalismo e a resistência política num contexto de cultura pop, no Brasil dos anos 70.

No primeiro andar do prédio, aparelhos de TV exibem anúncios publicitários, e uma mesa-vitrine reúne revistas de HQ marginais. No segundo andar estão as áreas de música popular, com várias capas de discos; de poesia marginal, com publicações alternativas; de super-oito, etc. No terceiro andar, onde está a mostra de artes plásticas, o ar convencional de exposição de época desaparece parcialmente. Isso porque a curadoria evitou critérios temáticos e privilegiou a qualidade estética, simplesmente. A contundência visual das obras vence o espaço atravancado. É o caso dos trabalhos de José Rezende, Cildo Meireles, Tunga, Baravelli, Carlos Zílio, Antonio Dias e outros.

Hélio Oiticica, a principal referência estética do período, merece uma área própria, com duas maquetes e os textos dos *Subterranean Tropicália Projects*, de 1971. Ele é o artista símbolo de uma evolução que aboliu os limites entre a arte e a não-arte, o que abriu um vasto e fértil terreno para a criação. Os artistas surgidos na década de 70 habitam com inteligência esse novo espaço, essa zona cinzenta que existe entre as obras de arte e os objetos comuns. É o caso de *Objeto-Aço*, de Waltércio Caldas, ou *Neutral*, de Carlos Fajardo. Obras que se realizam plenamente como presença estética.

A exposição, como um todo, peca ao separar tudo por áreas. Isso dá um tom burocrático a uma exposição que justamente pretende evocar o espírito de liberação da época. Na exposição *Paris Paris 1937/1957*, de 1981, por exemplo, podia-se ver um Citroën ao lado de um quadro de Braque, o que criava uma visão inusitada de ambos. Nessa exposição, esses contrastes interessantes não acontecem. Há um lema que diz: "Misture, mas não confunda". Aqui ocorre o oposto: nada se mistura, mas o resultado é confuso e dispersivo. Ambientes sem caráter definido, que ficam entre a instalação e o estande, ocupando espaço sem ter presença, embaçam a visão. São áreas curatoriais disfarçadas de instalação, não-identificadas, onde o excesso de aparência é proporcional à falta de conteúdo.

Torquato Neto tem uma frase sua impressa na parede do segundo andar que diz: "Ocupar espaço, amigo, eu digo: brechas: é por elas. Eu acredito firme que sem malandragem não há salvação". Agora também ocorre uma inversão: é a instituição que ocupa as "brechas" da arte experimental. Mas aí, amigo, falta o que encontramos nos textos de Oiticica, no terceiro andar: "...a constatação de uma subsistência intelectual, poética, criadora, que estabelece posições permanentemente críticas, que colocam em questão o próprio problema da criação artística...".

Acima *Objeto-Aço*, de Waltércio Caldas, criada em 1978

Anos 70: Trajetórias. Exposição no Itaú Cultural (av. Paulista, 139, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/238-1700). De 3ª a 6ª, das 10h às 20h; sábados e domingos, das 10h às 19h. Até dia 13 de janeiro

FOTO DIVULGAÇÃO

AS MOSTRAS DE NOVEMBRO NA SELEÇÃO DE BRAVO!

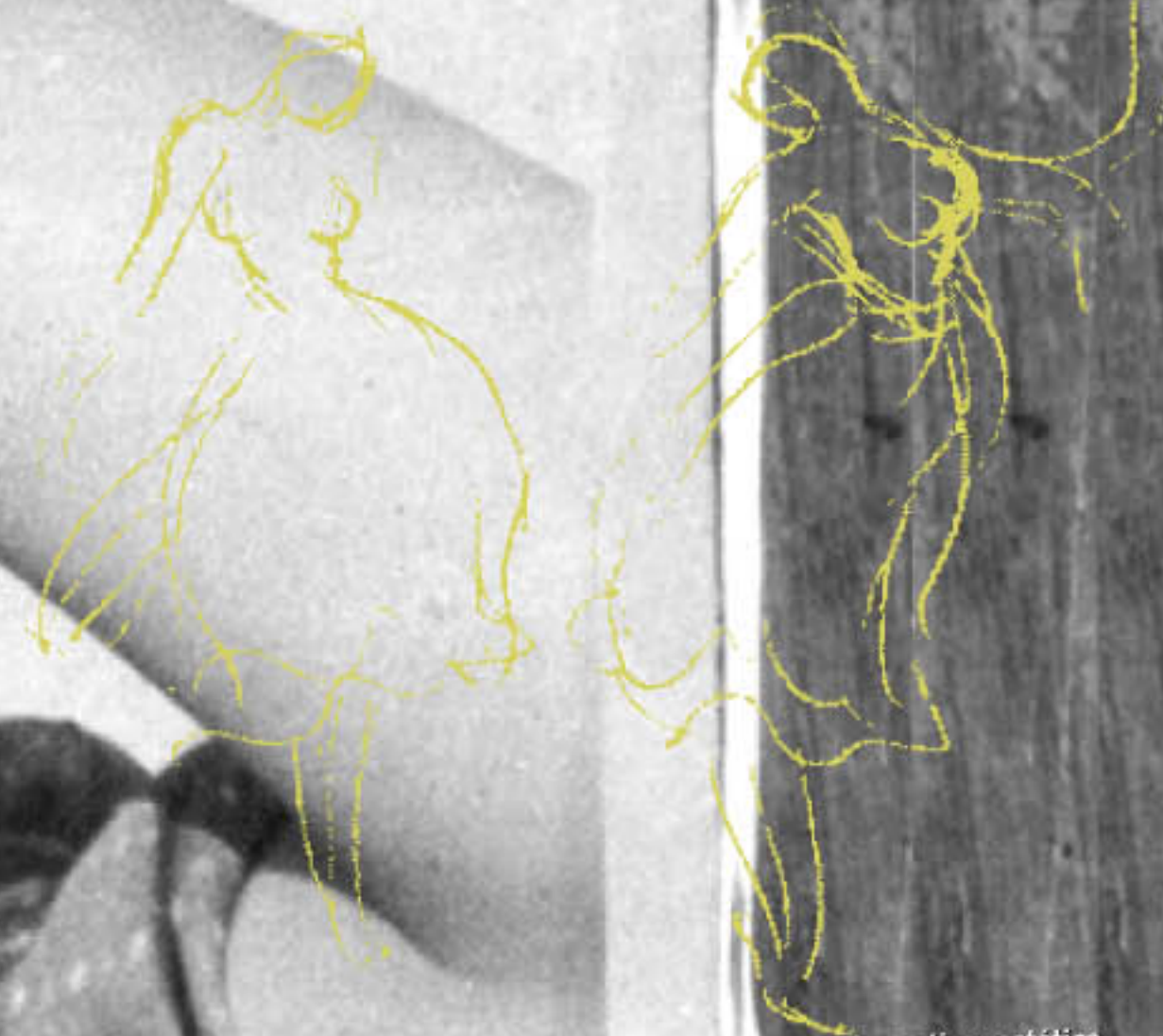
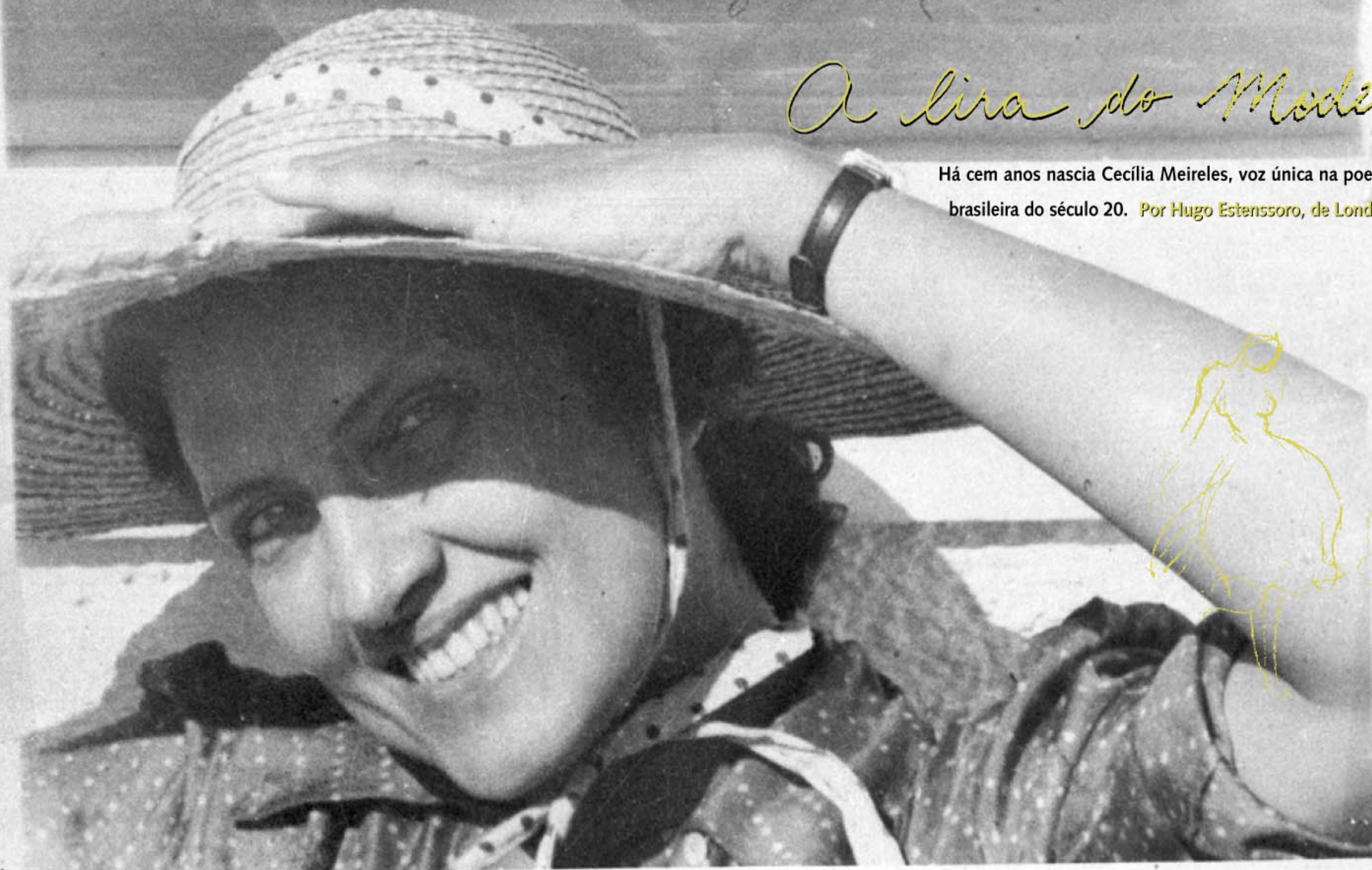
EDIÇÃO DE KATIA CANTON, COM REDAÇÃO

	Bienal do Mercosul	Parade	Rodin – A Porta do Inferno	Daniel Senise	Baladas
MOSTRA	*Patchwork* Iuri Sarmento	*Bleu du Ciel*, 1940 Wassily Kandinsky	*A Porta do Inferno* 5,76 x 3,8 m Auguste Rodin	*Huntington Hartford Museum*, 2001 200 x 300 cm (detalhe)	*Homenagem ao quadrado*, 2001 (detalhe) Nelson Felix
ONDE E QUANDO	Em vários espaços de Porto Alegre. Até 16/12. De 3ª a dom., das 10h às 21h. Grátis. Mais informações no site: www.bienaldomercosul.art.br.	Oca (parque do Ibirapuera, portão 2, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5573-6073). Até 15/1/02. De 3ª a dom., das 10h às 21h. R$ 7.	Pinacoteca do Estado de São Paulo (praça da Luz, 2, Luz, São Paulo, SP, tel. 0++/11/229-9844). Até 9/12. De 3ª a dom., das 10h às 18h. Grátis.	Galeria Brito Cimino (rua Gomes de Carvalho, 842, Vila Olimpia, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3842-0634). Até o dia 14. De 3ª a sáb., das 11h às 19h. Grátis.	H.A.P. Galeria (rua Abreu Fialho, 11, Jardim Botânico, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3874-2830). Até 1º/12. 2ª, 3ª, 5ª e 6ª, das 11h às 19h; 4ª, das 11h às 22h; sáb., das 12h às 18h. Grátis.
TRATA-SE DE	Mostra com mais de 400 obras de 120 artistas de sete países: Argentina, Uruguai, Paraguai, Bolívia, Peru, Chile e Brasil. Com o tema de *A Contemporaneidade da Pintura*, a terceira edição inclui exposições paralelas do mexicano Diego Rivera e do norueguês Edvard Munch.	Exposição com 250 obras de mais de 120 artistas que viveram em Paris no século 20. Entre as peças do acervo do Centro Georges Pompidou estão desenhos, instalações e fotografias. Seguindo a linha adotada pela BrasilConnects, a mostra tem cenografia assinada por arquitetos franceses.	Mostra com 45 esculturas, 25 desenhos e 10 fotografias do francês Auguste Rodin (1840-1917). Além de uma versão em gesso do monumento inspirado na *Divina Comédia*, de Dante, há modelos de referência para outras obras significativas de sua carreira, como *O Beijo*.	Mostra com oito telas do artista carioca que retratam espaços de exposições, galerias e salas de museus. Algumas das obras foram feitas com base em impressões tiradas do chão de seu atelier.	Mostra do carioca Nelson Felix com 12 desenhos em papel japonês, inspirados no som de John Coltrane, e duas esculturas em mármore carrara. Com a exposição será lançado um livro, com textos de Glória Ferreira, Nelson Brissac e Sônia Salsztein e 90 reproduções.
IMPORTÂNCIA	Em apenas três edições, a bienal já se firmou como uma das mais interessantes do mundo, graças às políticas de pluralidade e de liberdade de experimentação dadas aos artistas. Neste ano, performances e instalações, na maioria assinadas por brasileiros contemporâneos, acontecem em 51 contêineres, dispostos no parque Maurício Sirotsky.	Organizada como uma grande parada visual, essa exposição revela o que há de melhor na coleção do museu de arte do Centro Georges Pompidou, em Paris. Na seleção feita pela curadoria, o observador pode "construir" uma história da arte do século 20, sob o ponto de vista europeu.	*A Porta...* é a grande obra-prima de Rodin, encomenda do governo francês para um museu de arte decorativa. O artista demorou 20 anos elaborando a escultura. Entre 1880 e 1900, criou várias obras célebres, como *O Pensador*, *Narciso*, *O Beijo e Meditação da Porta* para compor *A Porta...*.	Vivendo entre o Rio de Janeiro e Nova York, Daniel Senise é um dos maiores pintores brasileiros contemporâneos. Sua obra afirmou-se no meio das artes plásticas nos anos 80. Enquanto os pintores daquela geração optavam pelas grandes telas e assuntos cotidianos, ele se ocupa de angústias pessoais, que definem sua existência.	Com suas nuances e capacidade mágica de improvisação, o jazz é fonte de inspiração para grandes artistas em diversas áreas da criação. Nas artes plásticas, enquanto Waltércio Caldas dedicou-se a Thelonious Monk, Nelson Felix baseia-se na música de John Coltrane. São obras em que a leveza do papel japonês se contrapõe à densidade do chumbo.
PRESTE ATENÇÃO	No tema escolhido para a bienal. Na contramão de outras mostras que pregam justamente o desaparecimento da pintura em detrimento de formas mais "desmaterializadas de arte", a exposição do Mercosul recoloca essa tradição no contexto do contemporâneo.	Nos emblemas da arte moderna presentes na mostra. Há desde máscaras africanas primitivas, fontes da criação cubista, até obras que modificaram a concepção da arte do século, como a pintura abstrata *Bleu du Ciel*, de Kandinsky, e a *Roda de Bicicleta*, de Marcel Duchamp.	Nos outros dois módulos que fazem parte da exposição. Nos desenhos, Rodin deixa clara sua vocação para a síntese das formas, a sensualidade e a busca de movimento em cada um dos gestos humanos que representava. O outro módulo, documental, exibe fotografias históricas do escultor.	Na maneira como Senise dá corpo a suas séries de pinturas. Essas "paisagens" do artista ligam-se à coleção de representações que foram sendo construídas pela cultura.	Nas esculturas que Felix apresenta no andar superior da galeria. São duas obras feitas em mármore carrara. Em suas esculturas, o artista transforma materiais densos em formas orgânicas, que aludem diretamente ao corpo.
PARA DESFRUTAR	Na Galeria Ybakatu Espaço de Arte (rua Itupava, 414, Alto da 15, Curitiba, PR), as esculturas de Marcelo Scalzo e Washington Silvera. Scalzo, que expõe na Bienal do Mercosul, mostra na galeria obras que discutem conceitos das ciências biológicas e físicas.	A 27ª edição do Panorama, a bienal de novíssimos artistas promovida pelo MAM, também no parque do Ibirapuera. Até 20/1/02, a exposição reúne artistas, grupos e organizações independentes que fazem uma arte de contestação ao circuito atual das artes plásticas.	O filme *Camille Claudel* (em vídeo), dirigido por Bruno Nuytten, em 1988, com Isabelle Adjani e Gérard Depardieu. Camille, que começou como assistente de Rodin e foi sua amante, logo seguiu carreira própria.	Depois dos espaços expositivos retratados por Senise, vale conhecer a nova André Galeria que, com mais de 1,5 mil metros quadrados, está sendo apresentada como a maior da América Latina (rua Estados Unidos, 2.280, Jardim América, São Paulo, SP).	A exposição de Daniel Feingold, a partir de 29/11, no Museu da Chácara do Céu (rua Murtinho Nobre, 87, Santa Teresa, Rio de Janeiro, RJ). O museu preserva cômodos do tempo em que servia de residência ao colecionador Castro Maya, no fim do séc. 19.

	Todas as Mãos São Esquerdas	Palavra-Figura	Chelpa Ferro	Arte Contemporáneo Brasileño	Mistura + Confronto
MOSTRA	Sem título, 2001 170 x 90 x 90 cm Sérgio Machado	*Murmuratio*, 2001 (detalhe) José Rufino	*Sistema nº 1*, 2001 (detalhe)	*Noiva do Carandiru*, 2000 Beth Moysés	Foto de Lívia Flores (detalhe)
ONDE E QUANDO	Galeria Circo Bonfim (rua José Ildeu Gramiscelli, 365, Bonfim, Belo Horizonte, MG, tel. 0++/31/3422-6802). Até o dia 10. De 2ª a 6ª, das 8h às 19h; sáb., das 10h às 14h. Grátis.	Paço das Artes (avenida da Universidade, 1, Cidade Universitária, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3814-4832). De 10/11 a 16/12. De 3ª a dom., das 11h às 17h. Grátis.	Galeria Fortes Vilaça (rua Fradique Coutinho, 1.500, Pinheiros, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3032-7066). Até o dia 30. De 3ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 10h às 17h. Grátis.	Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile (alameda 390, Santiago, Chile, tel. 00++/56/2/686-6510). De 13/11 a 15/12. De 2ª a sáb., das 10h30 às 20h. Grátis.	Central Eléctrica do Freixo (rua do Freixo, 1.071, Porto, Portugal, tel. 00++/351/2/2518-8500). Até o dia 25. De 3ª a dom., das 14h às 20h. Grátis.
TRATA-SE DE	Mostra com três séries do mineiro Sérgio Machado: caixas-objetos, uma instalação com quatro painéis de mãos impressas em chapas de alumínio e uma escultura. Os painéis somam quase 600 digitais de pessoas que o artista encontrou ao longo de dois anos de pesquisa.	Exposição organizada por Nancy Betts, dentro do projeto de curadoria promovido pelo museu. A mostra reúne artistas que usam palavras nas composições com o objetivo de ampliar o significado das mesmas. Entre os selecionados estão Gustavo Rezende, José Spaniol e Patrícia Furlong.	Mostra com obras inéditas do grupo Chelpa Ferro, que tem quatro integrantes: os artistas plásticos Luiz Zerbini e Barrão, o produtor musical Chico Neves e o editor de imagens Sérgio Mekler. Com gravuras, vídeos, objetos e esculturas, eles discutem a relação entre imagem, som e movimento.	Mostra com fotografias, vídeo, desenhos e pinturas de seis artistas plásticos contemporâneos brasileiros: Albano Afonso, Beth Moysés, Shirley Paes Leme, Sandra Tucci, Eliane Prolik e Walton Hoffmann.	Mostra com 15 artistas contemporâneos portugueses e brasileiros. O curador Ricardo Basbaum propõe exercícios de aproximação e distanciamento das linguagens adotadas e discute o modo como os criadores se posicionam no circuito atual das galerias e museus.
IMPORTÂNCIA	Em seu painel composto pela impressão de 600 mãos, Sérgio Machado atenta para a diversidade e a equanimidade que carimba a condição humana, independente de sua origem ou de seu papel social. Desse modo, todas as "mãos são esquerdas", sejam elas pertencentes a um erudito, a uma prostituta ou a um agricultor.	A palavra tem sido incorporada na arte contemporânea não apenas como significação literária, mas também como imagem, como hieróglifo. Desenho e escritura se mesclam e se confundem em um jogo de significados que coloca na berlinda a realidade contemporânea da globalização e dos excessos de informação.	O grupo faz uma obra que transita entre artes visuais e musicais. Barrão e Zerbini são artistas plásticos vindos da Geração 80 do Rio de Janeiro, com herança pop. A cada apresentação, o Chelpa Ferro surpreende com sons retirados dos objetos cotidianos mais inusitados.	A mostra apresenta ao público chileno seis artistas contemporâneos brasileiros de diferentes Estados que usam materiais e atitudes também marcados pela diversidade. A exposição testemunha a riqueza da arte brasileira atual, demonstrando, em comum entre cada um dos selecionados, um viés de narratividade, de interesse pela produção de sentido na arte.	Ricardo Basbaum é um dos pensadores mais interessantes da arte atual. Dentro das comemorações do Porto como Cidade Cultural Européia 2001, ele organiza um "diálogo" entre brasileiros e portugueses. Apesar dos fortes laços hereditários, o diálogo nem sempre é de "mistura". Ele também se caracteriza pelo "confronto" de linguagens e atitudes.
PRESTE ATENÇÃO	Na maneira como o artista cria sua enorme tapeçaria de formas de mãos. Durante dois anos, ele coletou e carimbou impressões de vários personagens, divididas em quatro painéis com cerca de 150 imagens cada um.	Na variedade. Marcelo Reginato constrói sua obra com base na linguagem de surdos-mudos; Patrícia Furlong embaralha letras do texto-comando de sua arte; Monica Barth fragmenta trechos de escritos do filósofo Villem Flusser; José Rufino interfere em cartas antigas manuscritas.	Na mescla original de linguagens. Misto de banda e de grupo performático, o Chelpa Ferro questiona os limites da arte e da vida. À formalidade do meio das artes plásticas, eles respondem batendo garrafas d'água, teclas velhas de uma máquina de escrever, entre outras "promiscuidades".	Na diversidade. Hoffmann pinta telas; Afonso exibe fotografias perfuradas; Moysés mostra fotos e vídeos; Paes Leme cria desenhos com fumaça congelada; Prolik utiliza materiais domésticos; Tucci faz "tetas" de vidro e metal, recheadas com líquidos coloridos, entre outras matérias.	No fato de a escolha dos artistas estar ligada não apenas a nomes que se destacam em seu percurso como criadores, mas que também atuam no circuito como pensadores, curadores, escrevendo e pensando o sistema artístico em ambos os países.
PARA DESFRUTAR	O acervo da Celma Albuquerque Galeria de Arte (rua Antônio de Albuquerque, 885, Belo Horizonte, MG). O espaço mantém uma programação que combina artistas já consagrados no primeiro andar e novos nomes no mezanino.	A obra de Marta Neves na Galeria Baró Senna (alameda Gabriel Monteiro da Silva, 296, Jardim América, São Paulo, SP) até o dia 17. Como os artistas que expõem no Paço das Artes, a mineira também trabalha com palavras, elaborando frases bem-humoradas.	A exposição de Lia Menna Barreto no mezanino da galeria. A artista gaúcha exibe dois grandes tapetes bordados com lagartixas e borboletas de plástico. Tanto o grupo Chelpa Ferro como Lia Menna Barreto participam também neste mês do Panorama do MAM-SP.	A 33ª edição da Anual de Artes da Faap (rua Alagoas, 903, Pacaembu, São Paulo, SP), de 5/11 a 8/12. Muitos dos artistas brasileiros contemporâneos celebrados no mercado internacional têm diploma da Faap, como Keila Alaver, Ricardo Carioba e Rafael Assef.	Para conferir o lado artista de Ricardo Basbaum, a exposição *Coleções II*, até o dia 6, na Galeria Luisa Strina (rua Padre João Manoel, 974-A, São Paulo, SP). A mostra de fotografias traz ainda imagens de Dora Longo Bahia e Edgard de Souza, entre outros.

FOTOS DIVULGAÇÃO / EXCETO TODAS AS MÃOS SÃO ESQUERDAS/JUNINHO MOTTA/DIVULGAÇÃO

A lira do Modernismo

Há cem anos nascia Cecília Meireles, voz única na poesia brasileira do século 20. Por Hugo Estenssoro, de Londres

A poetisa: estética que ainda não foi inteiramente esclarecida na história literária do país; ao fundo, na página oposta, grafites de Cecília sobre o folclore e a religiosidade na Bahia

Ao fundo, o rosto de Cecília no traço de Arpad Szenes; à esquerda, no jardim de sua casa, no Cosme Velho, no Rio, em 1951: imunidade à fase do destroçamento pueril do verso e fidelidade a uma poesia mais sensorial, musical e cromática, ligada à tradição estética portuguesa; na página oposta, em foto de 1963

FOTO EXTRAÍDA DO LIVRO *BATUQUE, SAMBA E MACUMBA*, EDITADO PELA FUNARTE 1983 / ILUSTRAÇÃO CEDIDA PELA EDITORA NOVA FRONTEIRA / ARQUIVO DO ESTADO DE SÃO PAULO/ÚLTIMA HORA

LINHA DO TEMPO: DIREITOS DE IMAGENS CEDIDOS POR SOLOMBRA BOOKS / FOTO REPRODUÇÃO/AE

Há um dado essencial na origem literária de Cecília Meireles, cujo centenário de nascimento se comemora neste mês, que explica em grande parte os estudos e as discussões que hoje giram em torno de sua filiação estética, ora mais ora menos próxima do Modernismo de 22. Por volta dessa época, com pouco mais de 20 anos, Cecília surgia para a poesia brasileira com um grupo de escritores católicos que, por meio das revistas cariocas Árvore Nova, Terra do Sol *e* Festa, *atuavam numa direção diversa da* Klaxon *radical dos paulistas. Para o grupo do Rio, as fontes de renovação literárias com base no pensamento filosófico e espiritualista ainda eram fortemente ligadas ao Simbolismo. Essa história ajudou a dar margem a um sem-número de desinteligências, e a obra posterior de Cecília Meireles, principalmente a vista em* Viagem *(1939) e* Vaga Música *(1942), mostra que não se pode esboçar uma oposição fácil entre a sua poesia e o Modernismo. Contudo, isso não significa adesão: nos anos que se seguiram, sempre ficou clara uma especificidade, que é maior que a natural, de caráter pessoal, entre a sua produção e a de seus contemporâneos. Cecília não pode ser pensada fora do Modernismo, mas também não apenas como simples filiada tardia a um movimento. De fato ela não passou pelo destroçamento às vezes pueril da métrica; ao contrário, manteve a fidelidade a uma poesia mais sensorial, musical e cromática, ligada à tradição poética portuguesa. Não há como encaixá-la, isolá-la e pensar sua obra dentro de cânones fixos, sejam eles de origem "parnasiana" ou "modernista" ou, na saída mais habitual, "neo-simbolista". Há mais. Talvez seja isso que explique em grande parte a variedade surpreendente de sua obra – da estréia com* Espectros *(1919) ao nacionalismo de* Romanceiro da Inconfidência *(1953). Um conjunto de lirismo único, expresso em versos como os do poema* Guerra, *de* Mar Absoluto e Outros Poemas *(1945), em que Cecília mantém a métrica e o ritmo sem (supostamente) se desligar do seu século, atenta, como seus contemporâneos, ao mundo ao redor: "Tanto é o sangue/ que os rios desistem de seu ritmo,/ e o oceano delira/ e rejeita as espumas vermelhas.// Tanto é o sangue/ que até a lua se levanta horrível,/ e erra nos lugares serenos,/ sonâmbula de auréolas rubras,/ com o fogo do inferno em suas madeixas.// Tanta é a morte/ que nem os rostos se conhecem, lado a lado,/ e os pedaços de corpo estão por ali como tábuas sem uso.".*

A seguir, **Hugo Estenssoro** analisa o espaço de Cecília Meireles na poesia brasileira do século que passou.

Ainda não temos uma verdadeira história do Modernismo no Brasil. Mesmo os historiadores mais ecumênicos costumam articular a trajetória das letras no país na primeira metade do século 20 em torno da Semana de Arte Moderna de 1922 e de seus protagonistas e antagonistas. Isso reduz todo o resto a mero pano de fundo povoado de personagens definidos em função das figuras que ocupam o centro do palco. Não vale a pena discutir aqui os chatos tecnicismos dos sistemas de periodização, mas é fundamental assinalar o erro de perspectiva que coloca perdidos no horizonte, ou diminuídos pelo enfoque, poetas como Jorge de Lima e – especialmente – Cecília Meireles. É um erro parecido com o dos franceses que acreditam que a sua história se identifica com a modernidade graças ao estardalhaço da Revolução Francesa e suas seqüelas, enquanto a verdadeira modernidade – a revolução industrial e a democracia burguesa – avançava pacífica e majestosamente por panoramas históricos menos convulsos e espetaculares. O resultado é que os esquemas interpretativos do Modernismo no Brasil têm sérias dificuldades em situar com coerência a obra de alguém como Cecília.

Nesse sentido, nunca poderemos lamentar suficientemente que José Guilherme Merquior não tenha escrito o segundo volume de sua *Breve História da Literatura Brasileira* (o primeiro volume, *De Anchieta a Euclides*, escrito em 1971, foi publicado em 1977). Merquior talvez tenha esbarrado em dificuldades estruturais que não conseguiu resolver, e indícios delas podem ser discernidos na evolução de suas opiniões sobre o período desde o ensaio *A Poesia Modernista*, de 1962 (editado em *A Razão do Poema*, 1996) até o texto de 1981 *O Modernismo e Três de Seus Poetas* (ver *O Elixir do Apocalipse*, 1983). Neste último o crítico dá uma iné-

Percurso e memória

1901 – Cecília Meireles nasce no dia 7 de novembro, na cidade do Rio de Janeiro, já órfã de pai, Carlos Alberto de Carvalho Meireles, morto três meses antes. Aos três anos de idade, perde a mãe, d. Matilde Benevides. Passa a ser criada pela avó materna, Jacinta Garcia Benevides, de origem açoriana.

1910-1919 – Recebe das mãos de Olavo Bilac medalha de ouro por ter se destacado em seus estudos no curso primário, na Escola Estácio de Sá. Em 1917, forma-se no Instituto de Educação do Rio e, já aos 16 anos, dedica-se ao magistério primário, estuda música e estréia na literatura com o livro de sonetos *Espectros* (1919), escritos em um estilo que se situa entre o parnasiano e o simbolista.

1921 – Casa-se no Rio com o artista plástico português Fernando Correia Dias, que fora capista e um dos fundadores da revista literária *A Águia*, de Lisboa, que teve como um dos colaboradores Fernando Pessoa. Com ele, terá três filhas: Maria Elvira, Maria Matilde e a futura atriz Maria Fernanda.

1923-1925 – Publica *Nunca Mais e... Poema dos Poemas*, aproximando-se da estética modernista, mas sem abandonar de todo a tradição métrica do verso e o apego ao português clássico. Em 1924 sai *Criança, Meu Amor* e, em 1925, *Baladas para El-Rei*.

1925-1934 – Interrompe a criação poética e passa a se dedicar à carreira docente, à escrita de livros infantis e a militar em prol do projeto Escola Nova, no período do governo de Getúlio Vargas (*foto*), escrevendo uma coluna diária (1930-1934) sobre o assunto no *Diário de Notícias*.

1934-1938 – Funda no Rio o Centro Infantil do Pavilhão Mourisco, a primeira biblioteca para crianças no país. No mesmo ano, profere várias conferências sobre literatura brasileira em Lisboa e Coimbra. Em 1936, é convidada a assumir uma cadeira de professora na recém-fundada Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Publica em periódicos portugueses as memórias de infância *Olhinhos de Gato*.

dita relevância à obra de Jorge de Lima, afirmando que o autor de *Invenção de Orfeu* (1952) "encerra e liquida o ciclo evolutivo da poética modernista brasileira". Já Cecília Meireles fica ainda relegada ao "Modernismo de reação, antimodernismo dirigido contra a vanguarda paulista". Não encaixa.

Não encaixa, primeiro, porque nenhum dos grandes modernistas jamais considerou "antimodernista" a obra de Cecília Meireles, associando-a sem hesitação ao programa antipaulista do grupo espiritualista carioca com o qual esteve brevemente vinculada. Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes sempre a trataram *inter pares*, com total sintonia e declarada admiração. E, segundo, porque Cecília Meireles nunca fez vida – e muito menos política – literária. O texto de Merquior foi escrito para uma obra de consulta alemã e sofre das distorções de uma forçada perspectiva tradicional. Nele aparecem, porém, os germes de uma solução do problema historiográfico que apresentam Jorge de Lima e Cecília Meireles. Na última seção do artigo, em que compara o "euromodernismo" ao Modernismo brasileiro, Merquior lembra que "a obra dos modernistas brasileiros *não* partilha daquele *enigmatismo* (o 'estilo das trevas' de Adorno) do alto Modernismo ocidental". A poesia brasileira, segundo Merquior, só o atinge a partir de *Invenção de Orfeu*. Jorge de Lima partira do impulso primordial dos modernistas brasileiros, a "conquista do Brasil", para chegar a uma "problemática universalista de fundo claramente soteriológico (*que trata da salvação do homem*)". Isso é correto, só que é preciso destacar que Cecília Meireles vinha trilhando esse caminho desde a publicação de *Viagem* (1939).

Falta averiguar por quais razões é tão difícil incluir, no lugar que merece, a obra de Cecília Meireles no quadro geral da literatura brasileira do século 20. Uma maneira poderia ser a de alterar radicalmente a perspectiva, posicionando-a no marco da literatura ocidental contemporânea. Cecília Meireles partilha com Manuel Bandeira e Jorge de Lima o problema de ter publicado seus primeiros poemas sob forte influência simbolista, antes da Semana de Arte Moderna. Bandeira salvou-se por pouco de ficar, na historiografia oficial, como mero precursor, o "São João Batista" do Modernismo brasileiro. Jorge de Lima teve uma trajetória mais difícil, embora a

variedade de suas aventuras estilísticas pudesse às vezes ser assimilada à experiência modernista, sob o rótulo do regionalismo, por exemplo. Mas o isolamento – ou melhor, o singelo particularismo – de Cecília Meireles parece total.

Uma comparação pode ser feita com Paul Valéry, se, por hipótese, ele tivesse tido outra trajetória de vida e literária. Se em lugar da amizade com André Gide e a conexão com a *Nouvelle Revue Française*, tivesse escolhido cultivar sua amizade com Paul Léautaud e um vínculo com o grupo do *Mercure de France*. Nada disso teria impedido que depois de seu silêncio poético entre 1898 e 1917 escrevesse e publicasse *La Jeune Parque* (1917), que nada tinha a dever ao desenvolvimento da poesia francesa do período. A diferença consistiria em que seu nome não seria automaticamente associado à plêiade do alto Modernismo francês, com Gide, Claudel, Proust, etc., para não falar do Modernismo revolucionário de Apollinaire e companhia. A avassaladora superioridade de sua obra não permitiria ignorá-lo, mas a dificuldade em situá-lo – em realidade, como Yeats, Pasternak ou Juan Ramón Jiménez, é estilisticamente um pós-simbolista que se reinventa – minguaria notavelmente sua presença histórica.

É evidente que um fenômeno de paralelismo histórico caracteriza o desenvolvimento do Modernismo nas letras ocidentais. O período do entreguerras foi talvez o mais rico da história em todo tipo de experimentações revolucionárias, técnicas, temáticas e estilísticas. Mas a produção nem sempre estava à altura dos altos vôos teóricos, nem em proporção direta aos esforços da pesquisa. Em *East Coker* (1940), T. S. Eliot lamentava-se: "Cá estou, no meio do caminho, havendo durante vinte anos –/ vinte anos desperdiçados, os anos de *l'entre deux guerres* –/ tentando

FOTO ARQUIVO DO ESTADO DE SÃO PAULO/ÚLTIMA HORA / LIVROS RAROS GENTILMENTE CEDIDOS PELA BIBLIOTECA PARTICULAR DE JOSÉ MINDLIN / ILUSTRAÇÃO EXTRAÍDA DO LIVRO *BATUQUE, SAMBA E MACUMBA*, EDITADO PELA FUNARTE 1983

FOTOS DIREITOS DE IMAGENS CEDIDOS POR SOLOMBRA BOOKS / LINHA DO TEMPO: LIVROS RAROS BIBLIOTECA JOSÉ MINDLIN / ARQUIVO DO ESTADO DE SÃO PAULO/ÚLTIMA HORA / REPRODUÇÃO/AE

Na página oposta, no alto, outro desenho de Cecília, "as sandálias menores" para as "cabrochinhas sestrosas" da Bahia; à esquerda, de cima para baixo, reproduções de *Ou Isto ou Aquilo*, **com ilustrações de Maria Bonomi, e as raras edições** *Romance de Santa Cecília* **(1957) e** *Pequeno Oratório de Santa Clara* **(1955). À direita, retrato da poetisa**

1939 – Depois de 14 anos sem publicar poesia, retorna à cena literária com *Viagem*, **considerado um marco na integração de sua estética pessoal com o Modernismo e pelo qual recebeu o prêmio de poesia da Academia Brasileira de Letras.**

1940 – Viúva, casa-se com o professor Heitor Grillo. A convite do governo norte-americano, leciona Literatura e Cultura Brasileiras na Universidade do Texas.

1942-1952 – Escreve para o jornal *A Manhã* **textos sobre folclore infantil e publica** *Vaga Música*. **Três anos depois, sai** *Mar Absoluto e Outros Poemas* **e, em 1949,** *Retrato Natural*. **Em 1951, secretaria o 1º Congresso Nacional de Folclore. Em 1952, edita** *Doze Noturnos da Holanda* **e** *O Aeronauta*. **Na foto à esquerda, com Arpad Szenes.**

1953 – Após uma viagem a Ouro Preto, em Minas Gerais, publica *Romanceiro da Inconfidência*, **considerado outro marco em sua carreira literária. No mesmo ano, faz uma viagem à Índia, que anos mais tarde resultaria no livro** *Poemas Escritos na Índia* **(1962).**

1955-1963 – Publicação em 1955 de *Pequeno Oratório de Santa Clara* **e** *Pistóia, Cemitério Militar Brasileiro*. **Um ano depois, a obra em prosa** *Giroflê, Giroflá*. **Seguem-se** *A Rosa* **(1957),** *Metal Rosicler* **(1960),** *Amor em Leonoreta* **(1962) e** *Solombra* **(1963). Na foto à direita, com William Faulkner (1959).**

1964 – Saem os livros *Escolha Seu Sonho* **(crônicas) e o clássico infantil** *Ou Isto ou Aquilo*. **Morre no dia 9 de novembro desse ano, dois dias depois de completar 63 anos. Recebe,** *post-mortem*, **o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras pelo conjunto da obra.**

1968 – São publicadas as obras póstumas *Inéditos* **(1968) e** *Cânticos* **(1981).**

A distância transponível

A história de um "desencontro inexplicável" entre um grande escritora e um grande leitor. Por José Mindlin

O convite para participar de uma reportagem sobre Cecília Meireles é muito sedutor, mas creio que é difícil dizer alguma coisa sobre sua obra ou sua vida que já não tenha sido dita ou publicada, pois elas têm sido tema de muitos estudos e comentários, especialmente nestes últimos anos. É claro que o tema não está esgotado, pois há muitos textos inéditos, uma correspondência imensa que a família mantém reservada, artigos publicados que ainda estão perdidos, e tudo ainda vai ser objeto de estudo, mas só mais tarde, provavelmente no curso do segundo centenário.

O problema não me impede, entretanto, de dizer o que Cecília Meireles significou para mim, e ainda significa – uma admiração e um interesse humano de uma vida inteira. Li, reli e continuo relendo sua poesia, seus textos em prosa, e já estou começando a ler o que está sendo publicado, de crônicas e artigos – a pilha, felizmente, não é pequena. Sei poesias de cor, o *Romanceiro da Inconfidência* me empolgou logo que foi publicado, e no meu caso, o fascínio ainda aumentou quando Renina Katz me confiou uma série belíssima de desenhos e algumas gravuras pensando ilustrar uma nova edição do *Romanceiro*... O assunto não caminhou, mas eu ainda tenho esperança de que isso possa acontecer. Enquanto isso, todo esse conjunto tem sido exposto pelo Brasil afora.

Sinto-me, portanto, muito ligado a Cecília, mas ela nunca soube disso, pois nunca cheguei a conhecê-la pessoalmente, e essa é uma das minhas frustrações na vida, que felizmente não são muitas (uma outra é não ter sido aluno de Antonio Candido, mas nesse caso houve a compensação de uma boa e velha amizade). Devo dizer que meu desencontro com Cecília é para mim inexplicável, pois ela se dava com meu irmão Henrique, que vivia no Rio, e através dele, e de outros amigos comuns, fiquei amigo de poetas e escritores do Rio que faziam parte dos círculos a que Cecília pertencia – como Drummond, Bandeira, Henriqueta Lisboa, João Cabral, Vinicius, Chico Barbosa, Guimarães Rosa, Alphonsus de Guimarães Filho, Fernando Sabino, Otto Lara Rezende, para citar somente alguns entre muitos. Minha filha Diana teve a sorte de receber um exemplar autografado do *Romanceiro da Inconfidência* em que Cecília escreveu que "*Dizer Diana é dizer poesia*". Essa sorte eu não tive...

Mas Cecília Meireles faz parte de meu universo, carinhosamente guardado, em muito boa companhia, como, por exemplo, Machado de Assis, Proust e Mário de Andrade.

Ao fundo, *Romance V ou da Destruição de Ouro Podre*, **tinta-da-china em papel de Renina Katz, numa das ilustrações que seriam destinadas para uma nova edição de** *O Romanceiro da Inconfidência*; **na página oposta, da mesma série,** *Romance XXXVIII ou Do Embuçado*

ILUSTRAÇÕES ACERVO BIBLIOTECA JOSÉ MINDLIN

apreender o uso das palavras, e toda tentativa/ é um novo início, e um novo tipo de fracasso". Em realidade, o cansaço e sentimento de futilidade eram perceptíveis muito antes entre os modernistas radicais. Maiakovski, que em 1912 tinha exigido "jogar fora Pushkin", reconhecia em 1924, em *Jubileu*, que Pushkin sobreviveria no tempo, e na vida do povo, de um modo que ele mesmo, obviamente, não conseguiria. E se Eliot tem ainda hoje uma vigência que Maiakovski e os futuristas perderam há muito tempo, é porque, em lugar de rejeitar, a tradição a renovou.

Mas Eliot é excepcional na medida em que – como Drummond na poesia brasileira – foi ao mesmo tempo um revolucionário e um conservador. Já os meros revolucionários tiveram menos permanência. E por excelentes razões: nada envelhece tanto quanto as novidades, sem contar que as novidades têm o péssimo costume de nem sempre serem tão novas. É sintomático do mencionado fenômeno do paralelismo histórico que, pela insopitável força e solidez da sua obra, muitos autores que de fato eram pós-simbolistas fossem desde o início considerados como os pontos altos do Modernismo. Em *O Castelo de Axel* (1931), de Edmund Wilson, um dos livros-chave no estabelecimento do cânone modernista, apenas três dos seis autores estudados, Gertrude Stein, James Joyce e T.S. Eliot (estes dois ambiguamente), podem ser considerados como verdadeiros modernistas. Todos os outros, Yeats, Valéry e Proust, são irrefutavelmente pós-simbolistas que absorveram as conquistas do Modernismo ao longo de um percurso que o antecede e o supera. O mesmo acontece com os poetas americanos Robert Frost e Wallace Stevens. Podem-se registrar outros nomes: Antonio Machado e Juan Ramón Jiménez em espanhol, Umberto Saba e Montale em italiano, Pasternak e Mandelstam em russo, Stefan George e Rilke em alemão.

Tem mais. O elemento mais interessante desse curioso paralelismo é que o Pós-Modernismo se identifica com maior naturalidade com os pós-simbolistas do que com o Modernismo. Isso fica claríssimo na literatura de língua espanhola a partir da "geração de 27" (García Lorca), nos poetas dos anos 30 de língua inglesa (Auden), e nos franceses Éluard, Michaux, Char e Ponge. Na literatura brasileira, Merquior, no texto citado, assinala a "vitória" do estilo tardio de Jorge de Lima no crepúsculo do Modernismo, na década de 50. Este fica assim "encerrado e liquidado", supe-

O Centenário

A Editora Nova Fronteira já iniciou o grande projeto de reeditar toda a obra de Cecília Meireles e reunir os textos dispersos escritos para vários periódicos ao longo de sua vida. Estes últimos totalizarão 23 volumes. Além dos já publicados *Crônicas de Viagem* **(3 volumes) e** *Crônicas de Educação* **(5 volumes no total), já chegaram ao mercado** *Flor de Poemas* **e** *Antologia Poética*. **Até o final de 2001 serão publicadas** *Poesia Completa* **e, mais adiante, outras antologias e obras em prosa, como** *Educação e Folclore* **(5 volumes) e** *Entrevistas, Conferências e Ensaios Gerais* **(5 volumes). Outro lançamento deste ano, pela editora Iluminuras, foi** *Cecília em Portugal*, **de Leila V. B. Gouvêa. Além das publicações, o ano teve também várias exposições, simpósios e eventos especiais. Em São Paulo, no dia 7 – dia do centenário – será promovido o** *Recital Com-Cem Cecília*, **com poemas, dança e músicas inspirados em sua obra, com os artistas Ariclê Perez, Célia Gouvêa, Celso Delneri, Léa Freitag, Luís Felipe Gama e Ná Ozzetti. As apresentações acontecem na Sala Adoniran Barbosa do Centro Cultural São Paulo (rua Vergueiro, 1.000, tel. 0++/11/3277-3611), às 18h30.**

A poesia engajada

Cecília desafiou Getúlio e pregou a arte como forma suprema de educação. Por Valéria Lamego

Em 1930, Cecília Meireles era uma jornalista engajada na cobertura da Revolução de 30, que derrubou o presidente Washington Luiz e levou Getúlio Vargas ao poder. Mais do que isso, Cecília era diretora da *Página de Educação*, seção do recém-criado *Diário de Notícias*, cuja matéria principal era a política educacional. Defensora dos princípios da Escola Nova, um dos maiores sopros renovadores da educação brasileira, a poetisa, a exemplo de Anísio Teixeira e Lourenço Filho, era entusiasta e divulgadora das idéias liberais do novo modelo de educação e, como eles, defendia a escola laica e pública, o ensino misto, a boa relação entre pais e mestres. Essa Cecília, então uma jovem de 29 anos, defendia, sobretudo, a liberdade: a liberdade da imprensa, a liberdade para as mulheres. Também em sua página, na qual publicou nada menos do que cerca de mil artigos, defendia a arte como forma suprema de educação.

A educação naquele período da história brasileira era de suma importância, não só para o novo Estado que se erguia como para as classes médias emergentes. Daí seu caráter político. A grande pergunta é por que a jovem Cecília Meireles, desconhecida até então como a grande poetisa que se tornou, ocupava papel de destaque. Casada com o artista português Correia Dias, Cecília na época militava na educação e aspirava a um lugar em que pudesse fazer suas idéias serem ouvidas. Em 1929, viu-se derrotada para a pretendida cadeira de professora de Literatura da Escola Normal do Distrito Federal, então o Rio de Janeiro. Sua tese, *O Espírito Vitorioso*, sobre a liberdade individual na sociedade, não agradou. Principalmente ao católico Alceu Amoroso Lima, que fez parte da banca examinadora e que, dois anos depois, esconjuraria os defensoras da Escola Nova, acusando-os de "comunistas".

A guerra de Cecília em sua página começou justamente quando a Revolução de 30 fez uma aliança com a Igreja Católica e passou a defender o ensino religioso nas escolas públicas, bem como abriu o precedente para que a escola privada de origem católica ganhasse força no país. Cecília não poupou esforços e tratou Getúlio Vargas, em sua página, de "Sr. Ditador". Sua verve era inigualável e, quem dera, hoje, a educação e a vida cultural tivessem uma voz tão possante quanto a da poetisa que, em 25 de novembro de 1930, escrevia: "O Brasil tem como grande desgraça a ser combatida a pseudo-autoridade do 'medalhão'. O 'medalhão', homem de 'pose', dado à 'intelectualidade', falador e gesticulador, dizendo coisas floridas e ocas, tem sido nosso pior inimigo em política, em literatura, em arte, em ciência, em administração".

Infelizmente, os volumes *Crônicas de Educação*, que estão sendo lançados pela Nova Fronteira, não prezam os preceitos máximos da poetisa. Foram organizados de modo demasiadamente subjetivos, não respeitam a ordem cronológica, não trazem índices remissivos e onomásticos. Embora dentro da desorganização constem os importantes textos de Cecília, em momento algum eles são contextualizados na linha da história, nem por notas ou textos de abertura, deixando o leitor à mercê de sua curiosidade. O pior, no entanto, é que a farpa da Cecília combatente foi posta de lado e completamente ignorada.

À esquerda, Cecília na década de 50; acima, três dos cinco volumes com suas crônicas de educação – mais de mil – publicadas no *Diário de Notícias* entre 1930 e 1934, quando os principais pensadores brasileiros se mobilizavam por uma revolução do ensino

FOTO DIREITOS DE IMAGEM CEDIDOS POR SOLOMBRA BOOKS / EDITORA NOVA FRONTEIRA

rando a mera "interpretação da terra, de um *hic et nunc* historicista". Há uma certa pressa e confusão no uso de conceitos. Todavia, é possível adaptá-los e aplicá-los ao caso de Cecília Meireles, inclusive porque as afinidades estilísticas (elevadas à proporção épica) do "orfismo" de Jorge de Lima com a obra de Cecília são nitidamente visíveis. Manuel Bandeira, na sua *Apresentação da Poesia Brasileira* (1944), é mais direto e claro. Falando do grupo espiritualista – que só é lembrado hoje pela sua escura vinculação com Cecília Meireles –, Bandeira registra a ambição de "exprimir a realidade brasileira, não como coisa que começa, erro do primitivismo pau-brasil, mas como coisa integrada na realidade universal".

É exatamente essa dimensão mais alta e ambiciosa da poesia de Cecília Meireles que faz eco, contemporâneo, às vozes mais puras do paralelismo pós-simbolista das letras ocidentais na época modernista. Paralelismo que termina num imprevisto "*sorpasso*" histórico do Modernismo revolucionário, encerrando-o e liquidando-o. Como os outros grandes pós-simbolistas, a poetisa "vale-se de todos os recursos tradicionais ou novos", diz Bandeira, desde as "claridades clássicas" até as "aproximações inesperadas" dos surrealistas. É isso que faz dela "uma voz distinta entre os nossos poetas". Tão distinta que ainda não terminou de ser assimilada pela preguiçosa simetria da periodização convencional. Um ano depois, em 1945, a poetisa parece descrever a própria situação em *Mar Absoluto*: "Rio desviado, seta exilada, onda soprada ao contrário,/ mas sempre o mesmo resultado: direção e êxtase". Exatamente o que faltou aos modernistas: direção e êxtase.

Otto Maria Carpeaux faz, na sua ainda indispensável *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira* (1949), uma sutilíssima distinção que é talvez o mais conciso dos julgamentos literários. Carlos Drummond de Andrade, diz Carpeaux, é reconhecido como "o maior poeta do Brasil"; mas no verbete sobre Manuel Bandeira afirma que este é "o maior poeta moderno do Brasil". Qual a diferença? A palavra "moderno". Brilhante. Não dá, honestamente, para hierarquizar dois grandes artistas. Só é possível caracterizá-los, de maneira que, ao ocupar o espaço que lhe corresponde, o poeta mencionado assuma seu justo lugar entre seus pares. É Drummond maior que Bandeira? Não. Apenas ocupa mais espaço, um espaço que se confunde com a forma do Brasil, assim como o de Bandeira se confunde com o de uma singular e entranhável maneira de ser brasileiro. Do mesmo modo podemos dizer de Cecília Meireles que é o maior poeta lírico, "poeta puro", do Brasil. Mas isso não termina de descrevê-la, e nisso reside a sua glória particular: ela é também, com Jorge de Lima, uma das maiores vozes da lírica pura do século 20, de uma maneira que nenhum outro poeta brasileiro pode aspirar a ser.

O momento da queda

Relançado no Brasil *Elegias de Duíno*, livro em que Rainer Maria Rilke leva o homem ao abismo e, diante dele, esboça a possibilidade de alguma felicidade. Por José Castello Ilustrações Nelson Provazi

As faces do "Anjo Terrível" do escritor: em busca de um novo mundo de tons profundos e perspectivas antes invisíveis

A Editora Globo está publicando, em edição revisada, comentada e bilíngüe, Elegias de Duíno, *de Rainer Maria Rilke (1875-1926), um dos maiores poetas de língua alemã. Nos próximos meses, outros títulos do escritor serão lançados:* Cartas a um Jovem Poeta, *pela mesma Globo, e* Diário de Florença, *editado pela Nova Alexandria. A seguir,* **José Castello** *analisa as* Elegias de Duíno, *a vida e a obra de seu autor.*

O escritor austríaco Robert Musil disse que Rainer Maria Rilke, seu contemporâneo, era não só um poeta, mas um profeta. Guia para um novo mundo, depois da decadência e uma vez superado o caráter precário das coisas, em que a vida tomaria novas formas e se tornaria mais ampla e grave. Em que ela deixaria de ser vista como algo que se define pela superfície para adquirir tons profundos, perspectivas antes invisíveis que, para o poeta, se materializavam na face do "Anjo Terrível". Rilke, de fato, não se esquivou do negativo, do sombrio, do ausente; mas, com isso, em vez de forjar uma nova metafísica como Musil parecia supor, terminou por tocar a estrutura das coisas, aqueles pilares invisíveis, mas densos, que as constituem. Em vez de se contentar com as máscaras, ele arrancou, com seus versos, o manto que cobre a realidade — antevendo, assim, um outro tipo de realidade, diverso do cenário chapado e solar proposto pelo Naturalismo. Uma realidade impalpável, talvez, mas estrutural. O espaço que Rilke conquistou com suas elegias não pode ser avaliado por quilômetros ou hectares, já que não é mensurável. Não pode sequer ser visto, não porque se aproxime dos deuses ou, ao contrário, não exista, mas porque é o espaço interior.

Infelizmente, ainda hoje, muitos se prendem a leituras místicas, ou metafísicas das *Elegias de Duíno*, permitindo que se perca o que elas guardam de mais radical: a reflexão sobre o mal-estar que caracteriza a condição humana, já que o homem não é uno, não é só aquilo que dele vemos, mas, ao contrário, é um ser bipartido e sem solução. Influenciado por Freud, Rilke via o homem como um sujeito sem saída, dividido entre sua parte animal (espontânea, livre e vital) e sua consciência (reflexiva, angustiante e, muitas vezes, autodestrutiva). É da tragédia desse homem partido ao meio que tratam as *Elegias de Duíno*. Rudolf Kassner, um dos mais inspirados comentadores das elegias de Rilke, nelas chegou a ver um fundo mágico, devedor dos velhos hindus, egípcios e etruscos. "Kassner considera Rilke um não-convertido ao mundo do Deus Filho, do Deus inserido na finitude", comenta a tradutora Dora Ferreira da Silva, no denso estudo que fecha a edição brasileira das *Elegias*... Elas podem ser lidas, assim, como um poema a respeito da nostalgia do irracional quando, na verdade, expressam outra coisa: o susto que o homem tem ao se ver partido entre a consciência e o corpo; e os fios com que ele tenta, precariamente, mas de modo belo e comovente, suturar esse abismo.

A elegia, enquanto gênero poético, tem uma origem incerta. Alguns filólogos acreditam que a palavra venha do armênio, significando "bambu", ou "flauta de bambu", mas nem todos aceitam essa explicação. Em todo caso, na origem a elegia era cantada e, em geral, tinha o acompanhamento de uma flauta. Ligada desde épocas remotas à idéia de lamento e de pranto, ela é um gênero no qual o poeta se expõe pessoalmente e, nesse sentido, se aproxima, também, da retórica. É, sobretudo, o gênero dos sentimentos — e é nessa linha, como lugar dos sentimentos exacerbados, que a retomaram os grandes poetas do século 20, entre eles o brasileiro Vinicius de Moraes com suas magníficas *Cinco Elegias*. Ao longo dos séculos, outros grandes poetas como Ovídio, John Donne, Leopardi, Keats, Pushkin, García Lorca, Auden e Camões foram autores de elegias. Mas o mais célebre deles é mesmo Rilke.

Nas elegias de Rilke, a beleza é acompanhada por um soco na razão de um ser humano cingido entre seu lado animal, espontâneo, e seu intelecto

Embora um pouco menos popular que eles, Rilke é um autor que está à altura de Hölderlin e, mesmo sem ter sido um filósofo, de Nietzsche. Teve uma vida sem grandes fatos, marcada pelas viagens. Estudou Filosofia e História da Arte na Universidade de Munique. Ligou-se depois, profundamente, a Lou Andreas-Salomé, a única mulher com quem Nietzsche pensou em se casar e que, mais tarde, foi muito importante também na vida de Sigmund Freud. E depois se casou com Clara Westhoff, uma discípula de Rodin — com quem se encontraria mais tarde em Paris, de quem viria a ser, por breve período, secretário, e a quem dedicaria um famoso ensaio. Apesar de escrever desde cedo, sua obra poética importante só surgiu depois de 1900. Levou uma vida de constantes deslocamentos, fazendo alguns amigos notáveis, como André Gide e Paul Valéry. Entre eles, ainda, a princesa de Thurn e Taxis, que lhe deu uma residência no Adriático, o castelo de Duíno, onde viria a escrever suas célebres elegias.

Antes disso, durante a primeira década de 1900, Rilke escreveu sua mais importante obra em prosa, os *Cadernos de Malte Laurids Brigge*, publicada em 1910 — longa meditação introspectiva, através da qual tentou reconstruir sua infância e que o levou, por algum tempo, a pensar em se dedicar à medicina e, mais particularmente, à psicanálise. Entre 1910 e 1912, por fim, passou um longo período de reclusão no castelo de Duíno onde, em meio à solidão mais dura, começou a escrever suas elegias. Elas só foram publicadas em 1923 e concluídas um ano antes, depois de seis dias de retiro e dedicação integral. Logo depois de terminá-las, o poeta adoeceu. Viria a morrer poucos anos mais tarde, em 1926, de leucemia.

Escritas ao longo de uma década, as *Elegias de Duíno* estão atravessadas por alguns momentos graves da história, entre eles a Primeira Guerra Mundial. Apesar disso, Rilke, que nasceu na cidade de Praga quando ela ainda estava sob o domínio do Império Austro-Húngaro, consegue se conservar aparentemente imune à turbulência do mundo — mas só aparentemente. Transtornado pelas forças obscuras da guerra, Rilke as reverte em seu Anjo. O Anjo cuja beleza é "o começo do terrível" pode ser também o que Rilke não ousa encarar. "O Anjo das *Elegias* é essa criatura em quem essa transmutação do visível em invisível que tentamos realizar já está completa", ele escreveu. Um ideal, sem dúvida, mas que serve para sinalizar a solução que o homem, fraco e repartido, e expulso da unidade cósmica, é incapaz de tramar para si. No fundo, a obra de Rilke é uma longa meditação sobre a posição incerta do poeta no mundo moderno, posição instável, entre a dureza da palavra e a turbulência dos sentimentos, espécie de elo que se esforça para ligar, com seus versos, aquilo que talvez fique para sempre desligado. Outro vínculo "entre a torrente e a rocha", como está na segunda elegia, pode ser estabelecido pelo amor, "uma estreita faixa de terra fértil, puramente humana". Amor e poesia, nesse aspecto, se igualando — o

O Que e Quanto

Elegias de Duíno, **de Rainer Maria Rilke, Editora Globo, 128 págs., R$ 20**

Dez elegias gestadas em duas décadas: da solidão das ruínas do castelo de Duíno, no Adriático, à turbulência de um mundo em guerra

que já define uma estética.

A leitura das *Elegias de Duíno*, se nos enche de prazer pela beleza, funciona também como um soco em nossa razão. Cingido entre seu lado animal e seu intelecto, o homem decide se tornar poeta para, assim, enfrentar o mal de que jamais irá se livrar. As elegias formam, portanto, uma dura meditação sobre os limites do humano, mas também uma meditação otimista a respeito da arte. Houve um momento, como aparece na terceira elegia, em que, no ventre da mãe, o homem se abrigava do caos. Ainda assim, "atrás do armário se ocultava,/ num manto enorme, seu destino e as desordenadas linhas/ do futuro inquieto, às dobras da cortina se amoldavam". No sono, retornavam os fluxos da origem e o homem "amava seu mundo interior, caos selvagem". A divisão já estava consumada.

"Nós, porém, quando pensamos totalmente o Uno,/ logo sentimos o lastro do Outro", Rilke escreve na quarta elegia. O homem fica repartido entre o Anjo, das profundezas, e o Boneco, que circula na superfície. E nessa fenda está exposta, como ele diz na elegia seguinte, sua "insuficiência pura". Até porque o homem é fluido e não duro. Além da nostalgia da infância, a ele atordoa a espontaneidade dos animais, que não têm consciência de que vão morrer, que nem sequer têm uma consciência. Há no animal, quente e vigilante, uma vitalidade a que o homem, retido na consciência, já não pode acessar. O animal é "o que é", e isso lhe basta. Está na oitava elegia: "O animal espontâneo ultrapassou seu fim;/ diante de si tem apenas Deus e quando se move/ é para a eternidade, como correm as fontes". Não precisa pensar para agir, não toma decisões, não medita – limita-se a ser e a atuar, e aqui as duas coisas se completam.

"Não, não mais buscar: que seja esta, voz da madurez/ a essência do teu grito", está na abertura da sétima elegia. O homem só tem uma saída, o poeta insinua: o presente. Mas o presente é carência e perda. "Estar-aqui é o esplendor", Rilke escreve e por causa desse verso muitos, entre eles o filósofo Martin Heidegger, o tomaram como um existencialista. Entre a infância e o futuro, o homem deve optar, o poeta sugere, pelo presente da existência. Ser, e isso devia lhe bastar. Assim como a dor, que apenas "é", de nada mais precisando para existir, o homem devia ser "apesar" da dor. Pois logo atrás dela vem o real: "As crianças brincam, os amantes se ignoram, graves,/ sobre a erva rala, e os cães seguem a natureza", está dito na última elegia. Por isso, em vez de subir atrás do Anjo, em vez de balançar nos fios precários do pensamento, Rilke sugere, a felicidade está em cair. Cair no real, cair no que é. "E nós que imaginamos a ventura em ascensão,/ sentiríamos uma ternura imensa,/ quase perturbadora,/ quando a coisa feliz cai...", ele escreve.

Essa seria, para Rilke, a função da arte: função mediadora, entre o animal perdido e o ideal inacessível, a arte leva o homem a cair em si, em seu abismo, e a aceitar a dor para, só então, ser capaz de ultrapassá-la – o que é bem diferente de acabar com ela. A dor continua mas, com a poesia, o homem pode, com o coração ainda doendo, esboçar a felicidade. Não uma felicidade absoluta, não um paraíso perdido, mas uma felicidade dolorida, a felicidade limitada do mundo que é. E essa felicidade só chega, o poeta sugere, porque, através da arte e da poesia, o homem constrói seu espaço interior. Não um espaço imperturbável e resolvido, mas um espaço de conflitos e imperfeições onde, ainda assim, ou por isso, a vida se agita. Os animais trazem essa plenitude registrada no sangue e na carne. O homem, porém, necessita da consciência e é nessa companhia desconfortável, repuxado entre o pensar e o ser, que ele pode tentar ser feliz. A tarefa da poesia é a de redimir as coisas efêmeras – e é essa sensação, de liberdade, que nos traz a leitura das *Elegias de Duíno*. Livrar-se também da gravidade, da postura rígida e sábia, e colocar em seu lugar, como queria Nietzsche, um homem em estado de levitação. As *Elegias de Duíno* são, por fim, um exemplo vigoroso de poesia apegada à vida, indiferente às futilidades e aos jogos de espírito, empenhada, ao contrário, em apunhalar a vida bem no coração, poesia que hoje tanto nos falta. ▮

Cantos de Grandeza

Interpretações do CD *Projeto Rilke – Até Todas as Estrelas* comovem mesmo quem não sabe alemão. Por Marco Frenette

Em busca de textos com os quais tivessem "afinidade espiritual" suficiente a ponto de musicá-los, Richard Schönherz e Angelica Fleer "descobriram" Rainer Maria Rilke. Maravilhados, produziram, depois de 15 meses de gravações, um registro impressionante da poesia rilkeana: o álbum *Rilke Projekt – Bis an Alle Sterne* (*Projeto Rilke – Até Todas as Estrelas*), do selo BMG, importado. Foram escolhidos 16 poemas mais curtos, presentes em obras como *O Livro das Horas* (1905) e *Novas Poesias* (1907-1908). É um Rilke anterior àquele de extremo domínio técnico que virá com *Elegias de Duíno* e *Soneto de Orfeu*, ambos de 1923. Mas a seleção já explora os temas que sempre lhe foram caros: a morte, a solidão e a impenetrabilidade das coisas.

Reunindo 12 artistas, o *Projeto Rilke...* é um exemplo de excelência de interpretação. O disco abre com *Die Welt Die Monden Ist* (*O Mundo que é Lunar*), em que a voz docemente cortante de Nina Hagen – acompanhada por belos arranjos orquestrais e coros diáfanos – prega o esquecimento de nossas aflições nas belezas possíveis da noite e dos luares. O ator Mario Adorf recita com voz quase sussurrada *Aufgang oder Untergang* (*Ascensão ou Declínio*), num dramático questionamento das influências do pôr-do-sol e do amanhecer sobre as angústias humanas. *Die Dinge Singen Hör Ich so Gern* (*Gosto de Ouvir o que as Coisas Cantam*), um lamento ao vazio das palavras humanas em comparação com o poder expressivo das coisas, ganhou uma pungente interpretação de Xavier Naidoo, um dos rappers mais conhecidos da Alemanha. O álbum fecha com *Ich Lebe Mein Leben* (*Eu Vivo a Minha Vida*), com Adorf falando de um ser humano que gira indefinidamente em busca de Deus, a ponto de não saber se é um falcão, uma tempestade ou uma grande canção. Esse desorientado ascetismo é acompanhado por uma tocante ária da cantora de ópera Montserrat Caballé.

Trabalho único e sem lugar para o mito da invencível dureza da língua alemã, *Bis an Alle Sterne* desata o nó da utilização sonora da poesia, que é a costumeira destruição de sua beleza ao ser declamada. Mesmo para quem não sabe alemão, as leituras são comovedoras, pois não violentam a estrutura dos poemas para colocá-los numa camisa de força sonora. São os arranjos e as linhas melódicas que se submetem à musicalidade dos versos: são as coisas no seu devido lugar, grandioso sem ser grandiloqüente. Toda a dramaticidade cinematográfica que permeia o CD é apenas a transposição do espírito de Rilke para os dias atuais. É o poeta dos estados d'alma atingindo o "nervo do mundo contemporâneo", na expressão de Schönherz e Fleer. É um Rilke renovado, nos dando um pouco daquilo que a vida cotidiana nos nega: plenitude.

Capa do CD: de Nina Hagen a Mario Adorf

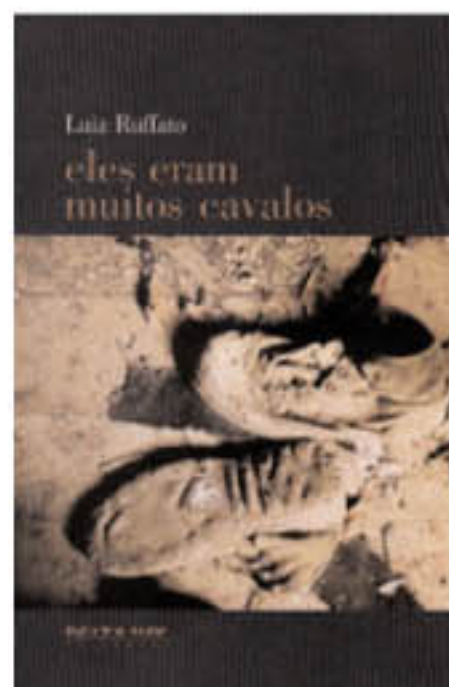
A dodecafonia de São Paulo

***Eles Eram Muitos Cavalos*, primeiro romance de Luiz Ruffato, traça o mosaico coletivo do caos urbano composto por crises individuais**

Se a cidade de São Paulo possuísse uma consciência poética que se expressasse livremente, esta certamente estaria exposta de uma forma múltipla. Mais ou menos como uma orquestra que interpretasse uma sinfonia dodecafônica: cada nota com um valor em si, mas também reunidas no conjunto. Como acontece com *Eles Eram Muitos Cavalos* (Boitempo Editorial, 152 págs., R$ 22), primeiro romance de Luiz Ruffato.

Mineiro de Cataguases, cidade que retratou nos contos de *Histórias de Remorsos e Rancores* (1998) e *Os Sobreviventes* (2000), Ruffato, neste seu novo livro, trocou as idiossincrasias do torrão natal pelas da maior metrópole da América Latina. São setenta capítulos. Cada um com uma narrativa completa, todas se passando no giro de um dia. O resultado? Um texto panorâmico. Uma sucessão de crises individuais que, reunidas apenas na mente do leitor onisciente, compõem o mosaico coletivo do caos urbano.

Abaixo, o autor e, à direita, o livro: histórias de um dia em setenta capítulos

Em um capítulo há a prostituta que recorda com carinho os homens que jamais a desrespeitaram. Noutro, a mulher-espantalho que se arrasta pelas ruas à procura da filha seqüestrada. Mais adiante, o assaltante acuado por uma de suas vítimas em um jogo do Corinthians. Um pouco antes, os dois casais que se preparam para uma troca de parceiros. Há o deputado libertino e o contrabandista de armas, a gangue de traficantes e a classe média encurralada.

Eles Eram Muitos Cavalos (título extraído de um verso de Cecília Meireles) é a crítica social que não descamba em mero panfleto. São histórias compostas com tamanho rigor formal que, terminada a leitura do romance, fica a pergunta: como é que a verdadeira São Paulo ainda não afundou na própria devassidão? – NELSON DE OLIVEIRA

Retratos sociais de Machado

Relançado *Machado de Assis – A Pirâmide e o Trapézio*, de Raymundo Faoro, que lê as transformações do Brasil espelhadas na obra machadiana

Está de volta às livrarias um ensaio obrigatório do jurista, sociólogo e cientista político Raymundo Faoro: *Machado de Assis – A Pirâmide e o Trapézio* (Editora Globo, 560 págs., R$ 45), em edição revisada e acrescida de índice remissivo. Baseado na obra do chamado "Bruxo do Cosme Velho", Faoro traça um panorama ambicioso da sociedade brasileira no Segundo Reinado, decifrando suas regras de funcionamento, sua dinâmica econômica e cultural, as suas origens e as razões de sua crise.

Capa da nova edição: letras do Império à República

A obra de Machado serve como um espelho para as lentas e mais profundas transformações que se processaram no Rio de Janeiro entre 1840 e 1889, data da instalação da República. Em muitos aspectos, a obra de Faoro é pioneira em análises que mais tarde foram assimiladas por outros analistas célebres de Machado, como Roberto Schwarz. Um exemplo é a análise que faz do novo papel da mulher, que aprende a combinar cálculos e suspiros para ascender socialmente, por meio do casamento – como a Capitu, de *Dom Casmurro*.

A interpretação da ascensão da nova burguesia brasileira e do surgimento de novos valores ocupa boa parte do livro. Mesmo quando se detém em aspectos econômicos dessa transformação, o texto de Faoro nunca é árido, ao contrário. Ele sabe mostrar, sempre amparado nos contos e romances machadianos – e na vida do escritor – como uma concepção das estruturas sociais movida por sentimentos e paixões foi sendo pouco a pouco substituída por outra, mais de acordo com um novo modelo em que a rígida estratificação e o prestígio fundado na origem eram substituídos por um modelo maleável, capitalista, em que se valorizava o trabalho e as fronteiras entre as classes sociais deixavam de ser intransponíveis. – LUCIANO TRIGO

FOTO DIVULGAÇÃO

POR DANIEL PIZA

A DELICADA MATÉRIA DA VIDA

***O Pão do Corvo*, de Nuno Ramos, mostra a fragilidade dos materiais e do homem, num bem-sucedido diálogo entre as artes plásticas e a literatura**

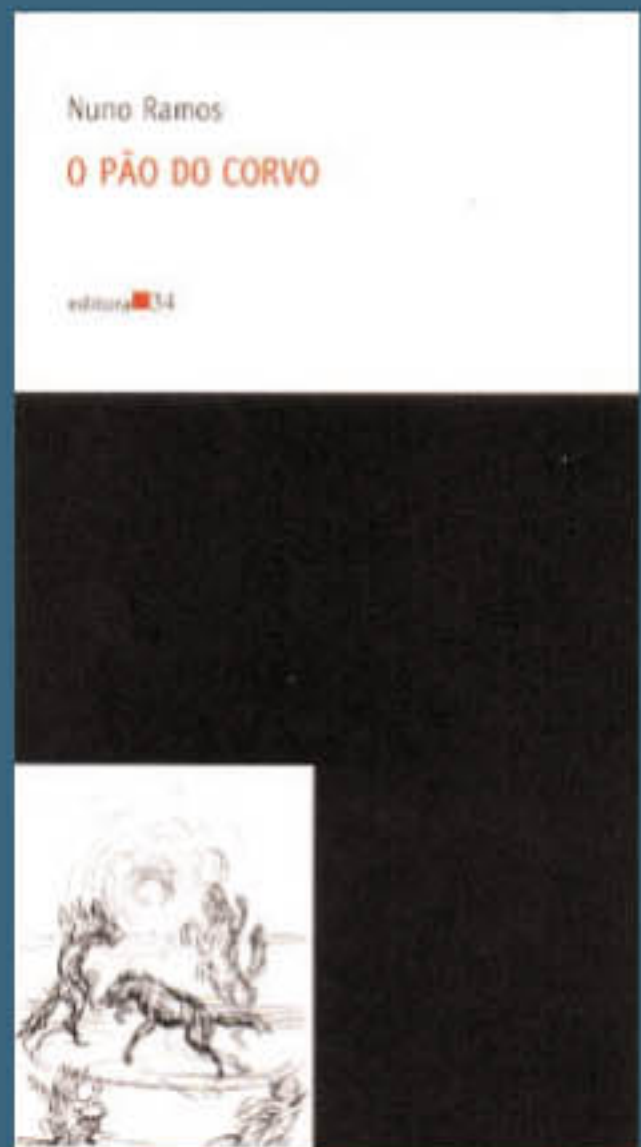
A inclinação imediata de quem pega o livro de ficção de um artista plástico é tentar ver o que há nele que possa ser relacionado com aquele trabalho, direta ou indiretamente. No caso de os contos de *O Pão do Corvo*, de Nuno Ramos, ambas as relações são encontradas: há nos textos não só o uso de imagens e metáforas que vêm das artes plásticas, mas também as mesmas preocupações vistas nas instalações do autor. Mas o livro tem o mérito de ser mais que um apêndice explicativo das obras de arte do autor ou uma tentativa sua de "traduzir" de uma linguagem para a outra. Em alguns momentos, chega na verdade a ter mais força que suas instalações, como se o escritor precedesse o artista.

Os textos remexem estados transitórios, descrevem sem didatismo algum a tensão criada por organismos mal livres do estágio mineral, sua condição entre o orgânico e o inorgânico, entre o material e o imaterial, entre o movimento e o silêncio. É esse cabralino "sentimento do sedimento" que interessa a Nuno Ramos, tal como vemos em suas instalações. O fóssil, que ao mesmo tempo fixa uma vida extinta e concentra sua projeção no tempo, é uma idéia-objeto que o fascina.

O conto *Ele Canta* é, por isso, central no livro, com o pequeno ser indefinido cujos espasmos de morte se confundem com cantos de vida. O escritor não deixa o leitor "ver" muito, justamente para deixá-lo no mesmo estado de expectativa, de espanto e cautela, de quem constata mais uma vez como a vida é uma matéria delicada, imprecisa, sempre a ponto de desintegrar. A perda que há nos blocos aparentemente sólidos é, como sabe o admirador das instalações de Nuno Ramos, seu tema mais caro. Fernando Pessoa diria: "As coisas são o único sentido oculto das coisas".

A literatura, no caso particular de Nuno Ramos, ganha força superior à de suas obras plásticas por seu poder de articulação, de encontrar momentos de síntese esclarecedora, frases ou mesmo imagens que o leitor, até ali tateando com prazer, vê como pontos de identificação de sua consciência interior, de sua memória individual. Apesar do impacto de instalações como a arquifamosa *111*, nas quais Nuno cria um ambiente que comunica de forma imediata a sensação de abandono, os contos têm a capacidade de evocar relações mais pessoais com os temas; afinal, tanto consciente como inconsciente trabalham com figuras e vozes, não com geometrias e texturas.

O que há no livro de mais marcante, em suma, é a transposição mais explícita dessa reveladora fragilidade dos materiais para a condição do homem, para a incapacidade do indivíduo de fazer face à morte e ao enrijecimento. Já no primeiro texto é dito sem obscuridades que "nos conformamos ao amar". Num texto como o excelente *Eu Cuido Deles*, os cães atropelados que podem virar sabão não são uma imagem grotesca, mas uma maneira de olhar com compaixão a realidade terrível que o cotidiano torna "normal". Seres mutantes são povoados de ansiedade, de incompletude, da sensação de abandono não por um deus ou por uma causa, mas pela coerência implacável da deterioração biológica, pela "falta de finalidade do mundo físico" – contra a qual não há espírito capaz de opor mais que o lamento, um espasmo lírico que seja, e o deslocamento até "o pátio sem luz".

Não é lamber de feridas, apesar do fraseado que por vezes soa preciosista, especioso. Como o pão que alimenta o corvo, a escrita é clara e consistente, ela mesma um canto antes do silêncio final.

Acima, capa do livro e seu autor: estados transitórios em uma escrita clara e consistente

O Pão do Corvo, de Nuno Ramos, Editora 34, 88 págs., R$ 15

FOTO DIVULGAÇÃO

TÍTULO	**Argo e Seu Dono** Berlendis & Vertecchia 192 págs., R$ 26	**Na América** Companhia das Letras 488 págs., R$ 37,50	**Mana Maria** Nova Alexandria 104 págs., R$ 12	**Seis Primeiras Histórias** Mandarim 136 págs., R$ 23	**Melhores Contos – Artur Azevedo** Global 288 págs., R$ 26
AUTOR	**Italo Svevo** (1861-1928) é um dos representantes da prosa subjetiva italiana e um dos primeiros a explorar as teorias da psicanálise. Publicou, entre outros, *Uma Vida* (1893), *Senilidade* (1898) e *A Consciência de Zeno* (1923).	Nascida em 1933, **Susan Sontag** é uma das maiores intelectuais dos EUA da atualidade. Entre as suas obras, que se destacam pelos ensaios, estão *Aids e Suas Metáforas*, *A Vontade Radical* e *Contra a Interpretação*.	O paulista **Antônio de Alcântara Machado** (1901-1935) foi um dos principais nomes do Modernismo e um crítico teatral importante na época. Sua obras incluem *Pathé-Baby*, *Laranja da China* e o famoso *Brás, Bexiga e Barra Funda*.	Prêmio Nobel em 1929, o alemão **Thomas Mann** (1875-1955) é autor de alguns dos maiores clássicos de sua língua, como *Os Buddenbrooks*, *Morte em Veneza*, *A Montanha Mágica* e *Doutor Fausto*, além de vários contos.	Mais conhecido por sua obra teatral no Rio do fim do século 19, o jornalista e escritor maranhense **Artur Azevedo** (1855-1908) deixou numerosas peças, como *Cocota*, *O Mandarim*, *O Mambembe* e *A Capital Federal*.
TEMA	Oito contos que pretendem abarcar os diferentes períodos da carreira do escritor, traçando um panorama dos vários gêneros e temáticas por ele abordados – do apólogo à narrativa quase policial.	A história da atriz polonesa Maryna Zalezowska que, no fim do século 19, deixa para trás o sucesso teatral em seu país e, com um grupo, emigra para os Estados Unidos para fundar uma comunidade socialista.	A história de mana Maria, mulher ressentida e retraída que se agarra à ordem e rejeita o máximo que pode, afundada em seu casarão, as inovações do início do século 20, encarnando as mudanças por quais o mundo passava na época.	Textos escritos entre 1893 e 1908, a maioria publicada em jornais e revistas da época. Em 1958, quatro deles – *Visão*, *Decaída*, *Vingada* e *Anedota* – foram incluídos em uma edição alemã de suas obras completas.	Dividida em três partes – *Cariocas*, *Maranhenses* e *Brasileiros* –, a coletânea de contos (e alguns poemas) abarca praticamente todo o período produtivo do autor, desde os textos de juventude até os da maturidade.
POR QUE LER	Na literatura italiana, Svevo tem a singularidade de estar num campo pouco definido, entre os extremos de representante do *fin de siècle* e de precursor dos gêneros gestados na primeira metade do século.	Ao mesmo tempo em que faz ficção sobre a formação de seu país, a autora exercita a crítica típica de seus ensaios, contrastando a utopia de uma América generosa com a realidade.	O livro, o último escrito pelo autor, é uma oportunidade de conferir sua obra, cuja maior parte dos títulos, fora de catálogo, está sendo relançada neste ano em razão do centenário do escritor.	Algumas características dos contos antecipam em grande parte as que seriam desenvolvidas mais tarde – e evidentemente com mais sofisticação – nas obras posteriores do autor.	Assim como fez como teatrólogo, os contos são contundentes peças de ironia, traçando, ao longo do livro, uma contínua comédia dos costumes do Brasil da virada do século – da capital à província.
PRESTE ATENÇÃO	No humor característico do autor, que se manifesta tanto em aforismos simples quanto na ironia implícita de algumas reflexões mais graves e "filosóficas" dos personagens.	Em como a autora aproveita para, numa espécie de narrativa secundária, traçar um quadro do teatro da época, com os textos em voga, o comportamento da crítica e o mundo dos atores e técnicos.	No cuidado em retratar a psicologia feminina, na complexidade de uma personagem em que habitam a frustração profunda e a responsabilidade e a firmeza quase masculina para a época.	Como é apontado nas introduções dos textos, nos elementos e associações que se tornariam marcas do escritor – mar e morte, artista e moral e o interesse científico pelo irracional, por exemplo.	No estilo cênico da prosa, às vezes intercalando diálogos com descrições detalhadas. A utilização dos poucos recursos narrativos, contudo, não empobrece a narrativa naquilo a que ela se propõe.
EDIÇÃO	No gênero da coleção *Letras Italianas*, com padrão gráfico e textos adicionais irrepreensíveis.	Boa capa de Angelo Venosa sobre detalhe da foto *Cabo Horn perto de Celilo*, de Carleton Watkins.	Traz reprodução da capa original e ótimo prefácio de Cecília de Lara, especialista no autor.	Com capa poluída, mas trazendo os essenciais textos explicativos sobre a produção dos contos.	Boa seleção e apresentação de Antonio Martins de Araujo. Acompanha bibliografia.
TRECHO	*"O dono deve preferir aquela grande poltrona pelo cheiro que emana. Sobre aquela poltrona muito tempo atrás um homem deve ter-se tornado sincero. Seu sangue cobriu o pano e escorreu ao chão por uma daquelas pernas de madeira. Mas a poltrona encontrava-se então naquele cantinho onde o chão cheira."* (do conto *Argo e Seu Dono*, pág. 49)	*"Que grande transformação é simplesmente sentir-se bem, inteiramente bem. Mas todos sentem-se diferentes. Não lhe contei que alguns de nós têm até nomes novos? Piotr só atende quando é chamado de Peter. Bogdan é chamado pelos habitantes locais de Bob-Dan. Ryszard renunciou a si mesmo em favor de Richard, e Jakub brinca de ser Jake."* (pág. 248)	*"(...) ouvindo os gracejos que dirigiam para a italianinha, para a vagabunda. Ela não ouviu nenhum. E o mais esquisito é que quando mana Maria se aproximava muitas vezes os gracejos dirigidos à italianinha ou à mulatinha cessavam. Por respeito dela, mana Maria. Isso lhe dava um amargor e ao mesmo tempo um orgulho indefiníveis. Era respeitada. Não era desejada."* (pág. 47)	*"Fico a meditar sobre quando, e de onde, me veio esta certeza, não sei dizer! Aos dezenove ou vinte anos eu sabia que morreria aos quarenta, e certa vez, ao me perguntar com insistência em que dia isso ocorreria, eu simplesmente sabia a data! E agora hei-la tão próxima – tão próxima que chego a crer sentir seu frio sopro."* (do conto *A Morte*, pág. 111)	*"Dona Rosalina debruçou-se, aos gritos, no peitoril da janela, e cientificou a toda a vizinhança de que o marido a espancara! Em seguida, fingiu um ataque de nervos; rebolou no chão durante uma hora, enquanto a casa se enchia de gente estranha, e só recuperou os sentidos para atirar-se de novo, desta vez às dentadas, contra o mísero marido!"* (do conto *Argos*, pág. 59)

TÍTULO	**O Coletivo Aleatório** Hedra 160 págs., R$ 19,50	**Segredos do Coração** Editora Claridade 192 págs., R$ 22	**Passeio** Record 115 págs., R$ 18	**A Espera** Companhia das Letras 352 págs., R$ 32	**Nietzsche – Biografia de uma Tragédia** Geração Editorial 336 págs., R$ 35
AUTOR	Formado em Medicina, **Luis Marra** trabalha há mais de 15 anos na zona leste da cidade de São Paulo. *O Coletivo Aleatório* marca sua estréia na literatura, e mescla a sua longa e particular experiência profissional com a ficção.	**Kahlil Gibran** (1883-1931), oriundo de uma família cristã maronita do Líbano, emigrou para os EUA em 1895 e escreveu sua obra em árabe e inglês, além de se dedicar à pintura. Seu livro de maior sucesso é *O Profeta*.	Escritor, pintor e tradutor, **Renato Rezende** nasceu em São Paulo em 1964 e se formou em Artes e Literatura pela Universidade de Massachusetts. Já publicou, entre outros, *Passagem*, *Aura*, *Asa* e *Leaves of Paradise*.	Nascido em 1956, o chinês **Ha Jin** serviu na juventude no Exército de Libertação do Povo. Estudando nos EUA em 1989, decidiu não voltar à China após o massacre na Praça da Paz Celestial, em 1989. Sua obra reúne prosa e poesia.	Especialista em biografias, o filósofo alemão **Rüdiger Safranski** já tem publicado no Brasil *Heidegger – Um Mestre da Alemanha entre o Bem e o Mal*, e é autor também de *Schopenhauer e os Anos Selvagens da Filosofia*.
TEMA	Coletânea de 22 contos que exploram o universo dos personagens típicos da periferia paulistana, que reúne a criminalidade, o futebol do fim de semana, a mendicância, o operariado e o desemprego.	Pequenos contos e poemas carregados de lirismo à maneira da cultura árabe, que se situa na fronteira entre o misticismo profético e a racionalidade filosófica, em que o autor ataca todas as formas de opressão.	Coletânea de contos breves – uma característica de Rezende –, formados em sua maioria por versos curtos que sintetizam as várias temáticas abordadas pelo autor, que não escondem, contudo, a predominância da urbana.	Durante 18 anos, o médico Lin Kong tenta em vão desfazer um casamento arranjado com uma aldeã para se casar com uma enfermeira, Manna Wu, que vive com ele um caso de amor em que não podem se tocar.	A vida e o pensamento de um dos mais polêmicos filósofos da humanidade, desde o seu nascimento em 1844, na Prússia, até a sua morte em 1900, em Weimar, completamente louco.
POR QUE LER	O autor tira a força das suas histórias de seu contato com pessoas desse mundo à parte dos grandes centros, mas sem pretender adotar a postura (no mais das vezes demagógica) de ser um "igual".	O livro – um dos primeiros de Gibran – joga luz na visão do jovem autor em relação ao domínio turco-otomano no seu país, no qual ele esboça os princípios humanistas que guiariam sua obra.	Como escreve Alexei Bueno no prefácio, a poesia do autor se destaca por uma sobriedade quase clássica, despojada completamente das facilidades do prosaísmo e que, por isso mesmo, possui ritmo.	Vencedor do National Book Award de 1999, o romance faz uma dura crítica à sociedade chinesa contemporânea, em que coexistem as repressões do regime comunista e da tradição milenar.	Além de ser um pensador fundamental para a compreensão do ideário e imaginário político do século 20, Nietzsche teve grande papel na revolução dos paradigmas culturais e da própria arte.
PRESTE ATENÇÃO	Na variedade estilística das narrativas, que alterna o tradicional com o mais experimentalista, como as feitas por fragmentos, as que dispensam pontuação e as baseadas quase que apenas em diálogos.	No tom de parábola das narrativas, que não escondem um caráter moralista e pessimista, o que, em parte, livra sua obra do folclórico e lhe dá um tom universalista, de Ocidente a Oriente.	Na unidade dos textos do livro, que se interligam numa espécie de construção de uma paisagem que mescla a da memória do indivíduo (a chamada "interior") com a do mundo a que ele assiste.	Na forma como se expressa o conflito entre duas Chinas – uma rural, outra industrial – sem reduzir os personagens a símbolos, em que a história de amor seria apenas pretexto para o proselitismo político.	Em pelo menos dois momentos cruciais da trajetória da filosofia alemã e do próprio Nietzsche: a influência do Romantismo na convivência com Wagner e a desmistificação de seu anti-semitismo.
EDIÇÃO	Bem produzida. Na capa, foto de uma das obras do artista plástico Alex Flemming, *Quirinópolis*.	Capa pouco atrativa e "exotismo" um tanto gratuito na diagramação das páginas internas.	Boa capa, limpa, e com uma gravura, *Desenho sobre Papel*, do próprio escritor.	Correta, mas com um certo exagero oriental na contracapa. Tradução de Beth Vieira.	Tradução de Lya Luft. Acompanha cronologia e um indispensável índice remissivo.
TRECHO	*"Verdade mesmo, lá tinha muita gente esquisita, até pessoas que se declaravam bem próximas das normais, e queriam comer gente de menos porque achavam que sexo demais era como comer comida em excesso, que entupia as veias do coração ou atrapalhava na hora de bater o cartão de ponto na firma. Juro que é verdade."* (do conto *Compulsão Suburbana*, pág. 69)	*"(...) 'Um forasteiro deveria esquecer que é um estranho nestes dias de festa (...)'. Ele replicou, com voz cansada: 'Sou mais estrangeiro nestes dias do que em qualquer outro'. Tendo assim falado, olhou para o céu claro. Seus olhos sondaram as estrelas e seus lábios estremeceram como se ele tivesse encontrado no firmamento a imagem de um país distante."* (de *O Anoitecer da Festa*, pág. 126)	*"As moiras, na sua Glória, eu sei, gostam dessa gente/ que é torta, desses sem jeito/ que descasam o fim do começo,/ que são menos carne do que espírito./ Como o mendigo do Flamengo/ eu sou um escolhido/ e vivo de joelhos dentro de mim mesmo./ Todas as minhas vitórias sempre serão/ maravilhosa, necessária-/ mente um sinal de menos."* (do poema *As Moiras*, pág. 28)	*"Nunca ocorrera a Manna dormir com Lin. O receio de ser expulsa do exército impedia que concebesse tal idéia; não tinha nem mesmo uma cidade natal para onde voltar. (...) E ainda que Lin quisesse a mesma coisa, seria impossível (...), porque existia um risco muito grande de que também ele fosse mandado de volta para sua aldeia natal (...)"* (pág. 75)	*"No começo da* [primeira] *guerra Nietzsche já era tão popular que o 'Zaratustra', junto com o 'Fausto' de Goethe e o 'Novo Testamento', foi publicado numa edição especial para os soldados do front, num total de cento e cinqüenta mil exemplares. Assim, na Inglaterra, nos Estados Unidos e na França, surgiu a idéia de que Nietzsche fora uma força que incitava à guerra."* (pág. 301)

A corrosão das aparências

Todd Solondz, o diretor de *Felicidade*, fala sobre *Histórias Proibidas*, seu novo mergulho no mundo por trás da pureza americana. Por Carlos Helí de Almeida

Cena do filme: dor e comédia em dois atos

FOTOS DIVULGAÇÃO

Crítico feroz da tradicional família americana, cronista das anomalias contemporâneas que afetam sobretudo a adolescência, o cineasta Todd Solondz volta aos seus temas prediletos em *Histórias Proibidas*, que entra em cartaz neste mês. O autor dos igualmente corrosivos *Bem-Vindo à Casa de Bonecas* (sobre as relações entre pais e filhos e entre estes e seus coleguinhas de geração) e *Felicidade* (que adicionava pedofilia e impulsos assassinos às práticas obscuras do núcleo familiar) novamente fala dos pacatos subúrbios nova-iorquinos, onde foi criado, para ambientar uma história de racismo, homossexualismo juvenil e crítica ao sistema educacional do país.

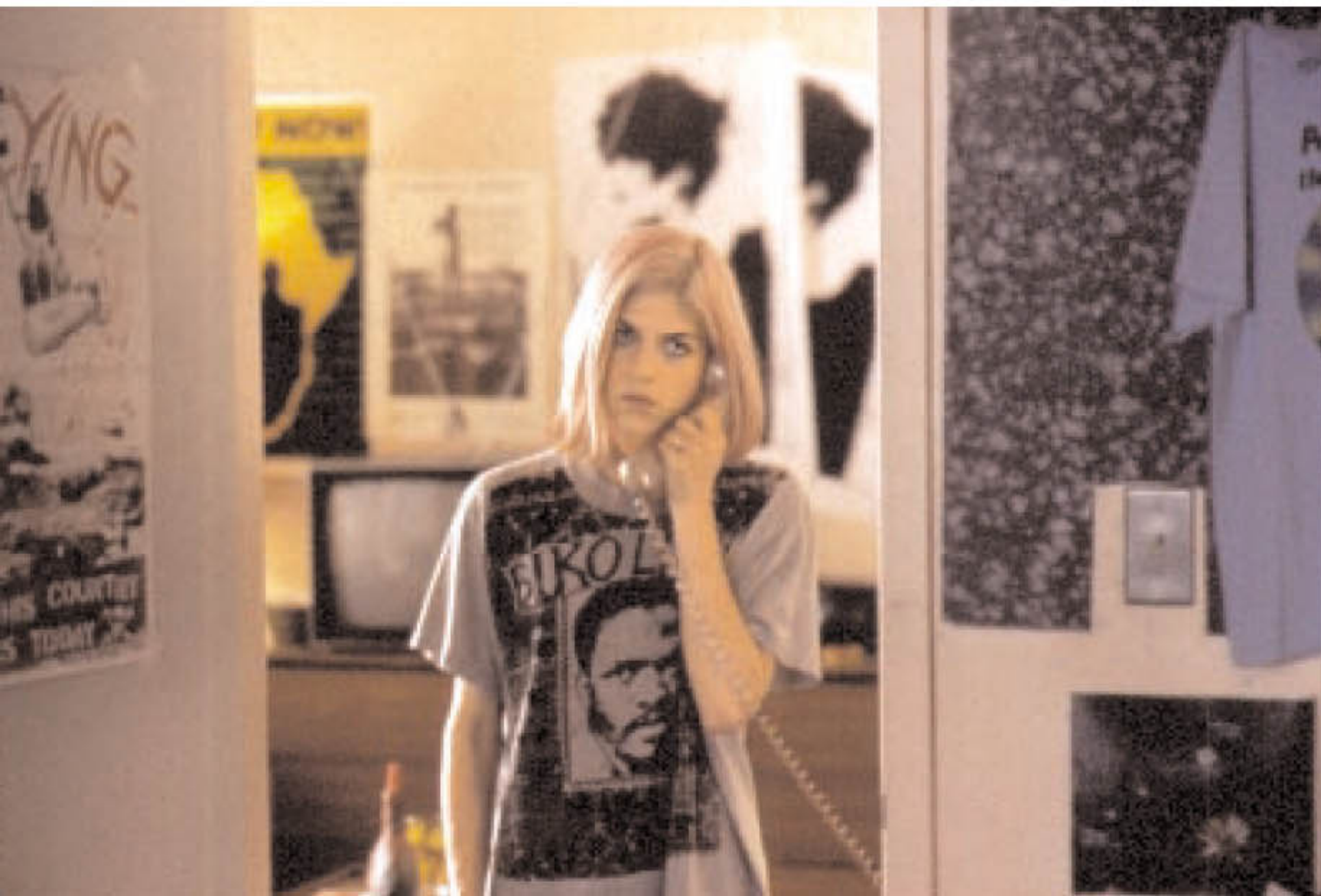
Aos 42 anos, Solondz diz que essa volta é inevitável: "O subúrbio não é o paraíso que pintam nos livros e na televisão. E a nossa sociedade tem uma capacidade ilimitada para gerar desvios de comportamento". *Histórias Proibidas* é narrado em duas partes e ambientado nos anos 80. Na primeira, *Ficção*, um professor negro seduz e abusa sexualmente de suas alunas brancas. Na segunda, *Não-Ficção*, um aspirante a documentarista tenta convencer um estudante secundarista – que se recusa a cursar faculdade e quer se tornar um apresentador de talk show, para desespero de seus pais – a se tornar o protagonista de seu primeiro filme.

Muitos vêem no personagem documentarista uma espécie de alter ego do diretor, um confesso ex-viciado em televisão na juventude que viu muitos de seus sonhos profissionais – primeiramente a carreira de músico, depois a de fotógrafo – naufragarem antes de descobrir-se um diretor de cinema. Ele, no entanto, diz não guardar nenhum trauma: "A gente tem de aprender a lidar com os próprios fracassos". Algo disso também está em seus filmes, o que se pode ver na entrevista a seguir, concedida durante o Festival de Cannes deste ano.

BRAVO!: O que *Histórias Proibidas* traz de novo em relação aos seus filmes anteriores, que também se detinham sobre desvios sociais?

O diretor (à direita, no set) e *Histórias Proibidas* (abaixo): "Politicamente correto é mais uma dessas expressões de moda, de safra. Minha intenção era brincar, sim, provocar e explorar questões raciais"

Onde e Quando

Histórias Proibidas, novo filme de Todd Solondz. Com Selma Blair, Jennifer Elise Cox, Paul Giamatti, Leo Fitzpatrick, Lupe Ontiveros, Steve Railsback, Robert Wisdom, Mark Webber, Mike Schank. Estréia neste mês

FOTOS JOHN CLIFFORD/DIVULGAÇÃO / KEYSTOCK

Todd Solondz: Depois de *Felicidade*, queria fazer algo diferente, e a primeira coisa que me veio à cabeça foi trabalhar com uma nova estrutura. Eu sabia que o filme teria duas partes, a segunda desenvolvendo e comentando alguns assuntos levantados na primeira, mas com uma história completamente diferente. Por um lado, *Histórias Proibidas* fala de redenção; por outro, fala de exploração. Na primeira metade há toda uma série de questionamentos sobre quem explora quem, sobre exploração ou auto-exploração. Na segunda, você tem a história de um documentarista que encontra a redenção de seus fracassos num ambiente de típicos adolescentes americanos.

O sr. acrescenta racismo e homossexualismo juvenil a um portfólio já recheado de pedofilia e impulsos assassinos. É uma forma de se expressar contra o cinema politicamente correto?

É difícil aceitar o termo politicamente correto. Dependendo do ponto de vista político, ele não tem muito significado. É como você dizer que um diretor é independente porque faz um certo tipo de cinema. É mais uma dessas expressões de moda, de safra. Mas, no caso específico de *Histórias Proibidas*, minha intenção era brincar, sim, provocar e explorar questões raciais. Quis chegar à maneira como as pessoas se olham em termos raciais e despi-la de mitos. E reconheço que foi muito assustador fazê-lo, olhar para certas cenas enquanto as dirigia. Cheguei a virar o rosto e deixar a câmera rodando.

O curioso é que, em seus filmes, situações dolorosas estão sempre ligadas ao humor.

Mas sempre fui cauteloso ao classificar meus filmes de comédias porque, se eu fizesse isso, as pessoas poderiam se ofender. Há material sério, perturbador mesmo nessas histórias, e é no contexto da comédia que elas se realizam. O humor está estritamente ligado ao conteúdo, ao significado do que está sendo mostrado. Às vezes é doloroso; outras vezes, feio. É a parte que eu acho mais excitante. Em *Histórias Proibidas*, por exemplo, há uma cena em que uma garota branca se olha no espelho e diz: "Não seja racista, não seja racista". Cinco minutos depois ela está falando coisas que nem imaginaria que pudessem sair de sua boca.

Diante de seu histórico, de alguém que já tentou fazer várias coisas na vida que acabaram não dando certo, já se falou que seus filmes são uma espécie de vingança particular. Até onde isso é verdade?

Li algo assim na revista *Variety* e achei até engraçado. Nunca pensei a respeito. Dá muito trabalho fazer um filme baseado apenas na idéia de dar o troco a certas pessoas. Para mim, vingança não seria motivação suficiente. Mas certamente há algo de divertido nisso tudo. Na primeira metade de *Histórias Proibidas*, há toda uma crítica embutida no discurso de Toby, o tal documentarista, que a toda hora lembra que sua carreira é um "trabalho em evolução". Num certo sentido, é uma forma de brincar com o retorno que tive em relação aos meus trabalhos. Mas seria redutor acei-

Mal-estar em fragmentos

Sem grande virtuosismo técnico, cineasta retoma a atmosfera e os personagens de um país doente. Por Almir de Freitas

Todd Solondz não é, de fato, um grande cineasta, no sentido que se costuma atribuir aos que se dedicam a captar ângulos, explorar luzes e aperfeiçoar à exaustão a edição das imagens extraídas de um roteiro bem-amarrado. Diferentemente de *Felicidade* – um grande filme em todos os sentidos –, *Histórias Proibidas* mostra as "fragilidades" desse diretor, que apresenta agora uma obra baseada em histórias mais fragmentadas do que a divisão intencional em duas partes (*Ficção* e *Não-Ficção*), dando a nítida impressão de ter sido filmada às pressas. Mas nada disso importa – a não ser para os formalistas –, como não importa se Solondz pareça sempre repetir a idéia de uma América doente, com seus personagens fracassados, hipócritas e humilhados. Embora com suas deficiências técnicas, *Histórias...* exibe a mesma contundência crítica contra um mundinho traduzido em Nova Jersey (uma outra sua obsessão particular) e nas pessoas comuns, às voltas com suas vidas de indecisões, fraquezas e assustadora humanidade. Em alguns casos, ele se supera, tamanho é o acerto na caracterização de certos personagens.

Em Solondz, nenhum valor ou contra-valor é poupado: o racismo, a humilhação, os desvãos sexuais, a idiotice, as drogas e a solidão são sempre apresentados não como deformação de uma América doente, mas como conseqüência inevitável de seu próprio *modus vivendi*, gerador – como o próprio diretor aponta – de seus "modismos" em sua prosperidade (ou agora nem tanto), entre eles o politicamente correto, ou, simplesmente, a imbecilidade pura. É assim que, operando no limite, expõe ao ridículo a psicóloga que explica que o estresse dos jovens americanos diante dos exames universitários é maior do que aqueles que estiveram sob "bombardeio na Bósnia"; que espelha os valores ou contra-valores de uma família em conflito com a vida da empregada latina que trabalha até quase à morte, vilanizada pelo caçula, protótipo do pequeno tecnocrata (um grande personagem); que, inclusive, se dá ao luxo de gozar o público, o país e as instituições cinematográficas parodiando uma cena de *Beleza Americana*.

Um filme, aliás, que tem um acabamento – roteiro sobretudo – infinitamente melhor que *Histórias Proibidas*. Mas aquele carece, ao contrário deste e de *Felicidade*, de ousadia (ou "irresponsabilidade"?). Só mesmo com muito tempo e apuro técnico Solondz poderia entrecruzar histórias e neuroses individuais com uma coerência que elevasse *Histórias ...* ao status de "grande filme". O resultado, dependendo da expectativa que se tenha, é um mal-estar maior, que não perde o humor mordaz ao, no fundo, mostrar que nenhuma dessas pessoas é estranha ao mundo – americano ou ocidental, como se queira –, que todas elas, de um modo ou de outro, somos nós mesmos, os medianos, ou os que nos rodeiam.

Solondz (abaixo) também causou barulho com *Felicidade* **(na pág. oposta, cenas do filme) e** *Bem-Vindo à Casa de Bonecas*. **"Meus filmes falam sobre famílias geralmente não-tradicionais"**

tar isso como única explicação. Não é tão simples assim.

Felicidade causou um certo escândalo, apesar da repercussão de crítica e de público. Foi fácil conseguir financiamento para o projeto de *Histórias Proibidas*, que também promete fazer um certo barulho?

Se você obteve pelo menos um modesto sucesso com um filme, fica mais fácil conseguir dinheiro para o projeto seguinte. Metade do orçamento de *Histórias Proibidas* veio do New Line, um estúdio americano. A outra metade veio de associações com produtoras estrangeiras.

De onde o sr. tira suas histórias?

Encontro inspiração em qualquer fonte possível. Para mim, sempre foi um mistério reconhecer exatamente como essas histórias surgem na cabeça e posteriormente vão para o papel. Em geral, a gente tem de sentar, fechar a porta e começar a escrever. Alguma coisa vai acabar surgindo.

Dirigir é um trabalho que lhe traz satisfação?

Não deveria dizer isso, mas ser diretor nunca foi o meu objetivo na vida. Faço isso apenas porque não quero ver nenhuma outra pessoa dirigindo algo escrito por mim. É uma atitude de proteção, e sofro as conseqüências disso.

Por quê?

Porque é muito difícil escrever uma história para um filme. É algo muito pessoal, e não é agradável ver outra pessoa dar uma outra forma e até uma outra interpretação ao que você escreveu. Agora, quando escrevo, sei que vou dirigir aquele material, então já tenho na cabeça onde as câmeras estarão, o que elas vão cobrir, como os atores vão agir, tenho idéia do ritmo da ação e tudo o mais. O texto está mais ou menos ligado ao meu senso de direção. Tenho muitas opiniões e, quando faço um filme, quero ser aquele que decide o próximo passo, o que deve ser incluído ou retirado da história. É uma questão de ter controle sobre o próprio material e ser responsável pelo resultado.

O sr. disse que começou a escrever muito novo. Poderia precisar quando e por quê?

Comecei a escrever na época da escola. Mas não pensava em cinema. Eram histórias fictícias. Mais velho, fiz escola de cinema, e foi ali que conquistei confiança para dirigir.

O sr. gostava de ir ao cinema quando criança?

Basicamente, lembro de passar o tempo assistindo TV. E o pior da programação que ela produzia (*risos*). Quando eu era criança, assistia a umas seis ou oito horas de TV por dia – não é tão impressionante assim, é a média de horas que uma criança americana está acostumada a assistir diariamente. Acho que atingi o meu pico de dieta televisiva aos 11 anos.

Seus filmes são demolidores da família americana, que é mostrada quase sempre numa perspectiva doentia, problemática. Seus pais gostam de seus filmes?

Eles nunca reagiram negativamente aos meus filmes. Sempre tiveram orgulho deles, nunca os vi insatisfeitos.

Seus filmes costumam oferecer visões corrosivas das relações entre pais e filhos. Qual a sua opinião pessoal sobre a paternidade?

Não fui talhado para isso, claro, mas reconheço que criar filhos é uma tarefa muito difícil. Ninguém sai de uma família com a cabeça bagunçada da forma correta. Meus três filmes falam sobre famílias – algumas desajustadas, outras corretas, mas geralmente não-tradicionais. Mas ainda existem crianças por aí criadas por dois pais casados (*risos*). Os meus estão separados, mas ainda somos uma família feliz. ■

Estrada reencontrada

David Lynch, o cineasta do bizarro e do anticonvencional, usa a simplicidade para novamente surpreender em *A História Real*

Por Nelson Hoineff

Richard Farnsworth em cena: impulso de profunda curiosidade

FOTOS DIVULGAÇÃO

O espectador com um mínimo de familiaridade com a obra de David Lynch associa cada filme do autor a situações bizarras, imagens feéricas e um enredo impactante, contado preferencialmente de forma não-linear. Isso pode ser verdade para *Twin Peaks*, *A Estrada Perdida* ou *Coração Selvagem*. Não para *A História Real*, que estréia neste mês no Brasil. Pelo menos do ponto de vista formal, este é um filme cujo autor dificilmente poderia ser identificado pelas referências visuais imediatas.

Já o título original, *The Straight Story*, contém um jogo de intenções. *Straight* é uma palavra que pode sugerir se tratar de uma história linear, verdadeira, real – como acontece no título dado na França, ou no Brasil. Mas "Straight" é, em primeiro lugar, o nome do personagem cuja história é contada. A história pode ser real (como em parte é: ela foi extraída de uma notícia publicada no *New York Times*) ou linear. Mas é antes de mais nada a história de Alvin Straight.

O filme é de 1999, dois anos antes de *Mullholand Drive*, que deu a Lynch o prêmio de melhor direção em Cannes, é considerado por muitos críticos o seu melhor filme e foi exibido no mês passado no Festival do Rio. Na sua essência, *A História Real* é um *road movie* com muitos vetores convencionais e, na pior das hipóteses, construído com acadêmica linearidade sobre um princípio, um meio e um fim. O protagonista, Alvin Straight, é um homem de 73 anos que descobre que seu irmão está com uma doença terminal no Wisconsin, a 500 quilômetros da pequena localidade de Laurens, no Estado de Iowa, onde vive. Alvin não tem contato com seu irmão pelo menos nos últimos dez anos – e decide visitá-lo pela última vez. Ele não tem carro – mesmo que tivesse, não poderia dirigir –, mas um minitrator usado para puxar um cortador de grama. É nessa engenhoca que, acompanhado da filha Rose (Sissy Spacek), parte em busca da amizade perdida com o irmão.

Duas palavras devem ser ditas sobre Richard Farnsworth, que interpreta Alvin Straight. Ele tinha 79 anos durante as filmagens e morreu poucas semanas depois de ter sido indicado,

por essa atuação, para o Oscar de 2000.

Sua maior força está no olhar contemplativo, que parece não querer dizer nada, mas é a fonte da profunda curiosidade que impulsiona o filme. Richard compõe seu personagem com o tempo imposto por Lynch. É lento, cândido, seguro. Às vezes reconhecemos em atores célebres a escolha óbvia para certos papéis. Mas dificilmente se poderia pensar num intérprete não tão conhecido que desse ao personagem a mesma densidade.

Alvin também é lento, porque tem problemas físicos. Sofre de enfisema, sua visão está se deteriorando, e ele só anda apoiado; Rose (Sissy Spacek), sua filha, tem delicados problemas mentais. Ambos têm um crédito com suas vidas. Mas a viagem que empreendem é, na verdade, em busca dos valores perdidos num passado permanentemente lembrado por Alvin, um acerto de contas com o que a vida (que ele vê se esvair no seu irmão) lhe roubou.

Há 45 anos que personagens como Alvin remetem necessariamente ao professor vivido por Victor Sjöström em *Morangos Silvestres*. O personagem da obra-prima bergmaniana empreende uma viagem amargurada que serviria de modelo a várias outras do cinema, todas com um destino comum: o da trajetória perdida de suas vidas. Lynch tem muito pouco a ver com Bergman, mas a referência é assim mesmo muito forte: *A História Real* é uma viagem neobergmaniana, com inúmeras paradas, em direção a esse passado.

Nela, há menos ressentimento do que ternura. E os agentes da ternura são geralmente as pessoas que compõem a paisagem rural do Meio-Oeste americano. Muitas parecem saídas de um conto de fadas. Elas são o porto nem sempre seguro de uma viagem tão improvável quanto simples, ainda que de maneira alguma simplória. Lynch usa *A História Real* para extrair o que existe de tocante nela, mas cuida para que isso jamais se confunda com a emoção rasteira de um pequeno melodrama burguês.

Artista irrequieto, mas observador, Lynch conhece a importância dos pequenos detalhes. A riqueza cenográfica de um canto de um bar, a magia que existe num olhar conspiratório, a força que se pode extrair de grandes atores anônimos para o grande público. Talvez não fosse possível alcançar essa simplicidade sem a bagagem de uma cinematografia tão rebuscada. Certamente não o teria sido sem a colaboração de um diretor de fotografia como o veterano Freddie Francis, o genial fotógrafo que, para o mesmo Lynch, conseguiu as texturas surpreendentes de *O Homem Elefante* — e também o cultuado diretor de filmes de terror como *O Filho de Drácula* e *A Lenda do Lobisomem*. Francis é o tipo do artista para quem uma chuva pode se transformar num elemento dramático de primeira grandeza.

Lynch tem essa percepção e a explora ao limite no filme. É um dos mais enriquecedores cineastas atuais. Tem sempre algo a dizer, tem sempre um bom motivo para nos surpreender. ∎

Ao fundo, o caminho percorrido pelo personagem de Farnsworth (abaixo, com Sissy Spacek): mais ternura que ressentimento na busca de um passado perdido

O Que e Quando

***A História Real*, filme de David Lynch. Com Richard Farnsworth, Sissy Spacek, Everett McGill e John Farley. Estréia neste mês**

FOTOS DIVULGAÇÃO / KEYSTOCK

Dieta de Caramelados

Pelo menos num primeiro momento, Hollywood reagirá aos atentados com produções fantásticas ou edificantes

Os ataques terroristas de 11 de setembro a Nova York e Washington elevaram a pressão de Hollywood, um lugar já movido a ansiedade, a níveis quase fatais. O primeiro choque, claro, foi a reação imediata: seremos nós também alvos? Se, no imaginário dos extremistas muçulmanos, o World Trade Center e o Pentágono são símbolos do poder econômico e militar dos Estados Unidos, tentáculos do Grande Satã, por que também não o seria Hollywood, trombeta de Sodoma e Gomorra para corromper o mundo com sexo, álcool, carros, luxo e sonhos escapistas?

Mas a conseqüência mais interessante é a de longo alcance – a repercussão desse maciço choque emocional e existencial no tecido mesmo da cultura popular americana (e, por extensão, de boa parte do mundo). Neste momento, Hollywood passa pela mais profunda auto-análise das últimas décadas. Eis as questões em jogo:

1) Depois do dia 11 de setembro, o público ainda suportará a equação "violência igual a ação"? De imediato, o consenso é "não". Ou melhor, não por algum tempo. A suspensão dos lançamentos de *Collateral Damage* (que seria o novo "veículo" de Arnold Schwarzenegger), *Big Trouble* e *Bad Company* – todos filmes de ação que tinham bombas e/ou terroristas como parte da história – e o congelamento de projetos ainda em desenvolvimento com as mesmas características (*Deadline*, uma produção de James Cameron, entre outros), mostram que Hollywood espera ser rejeitada se bater nesta tecla imediatamente. A questão passa a ser, então, como definir "imediatamente" – a Warner marcou, de forma hesitante, o fim de fevereiro como data de lançamento para *Damage*, mas a maioria dos homens de marketing aposta que só no clima mais leve da primavera-verão americana de 2002 (entre maio e julho) o público estará desanuviado o suficiente para voltar a consumir filmes de ação.

2) O que, então, o público vai querer ver? A resposta-padrão, a julgar pela reação em outros momentos de crise profunda – o ataque a Pearl Harbour, o assassinato de Kennedy, o início da guerra do Vietna –, é: comédias, filmes fantásticos e dramas edificantes com mensagens otimistas. É um quadro que, por coincidência, favorece imensamente alguns dos grandes lançamentos previstos para este fim de ano – *Harry Potter* (*veja agenda de filmes do mês*), *Senhor dos Anéis*, *Ali*, *The Majestic* – e que já provocou o relançamento de várias comédias e desenhos animados. Mas o próprio público está indicando que uma dieta exclusivamente à base de caramelados pode ser desaconselhável: os vídeos mais alugados dos últimos meses têm sido dramas violentos, policiais e filmes de ação. Por outro lado, o debate cada vez mais acirrado em torno da "guerra ao terrorismo" do presidente Bush está gerando um novo movimento pacifista, de tendência de esquerda, que pode vir a fomentar o renascimento de um tipo de cinema americano – direto, opinativo, quiçá rebelde – como não se via desde os anos 70.

Cena de *Harry Potter*, exemplo de filme que o traumatizado público americano está disposto atualmente a assistir. Mas não por muito tempo: na esteira da guerra, a ação e a violência devem voltar, assim como um cinema de temática mais crítica

3) Será possível e aceitável, algum dia, fazer filmes sobre os atentados ou retomar filmes que tenham o terrorismo como tema? Sim, é claro. Dois já estão, de certa forma, a caminho: a Miramax acaba de adquirir os direitos de *Crisis Four*, versão fictícia de um dossiê da inteligência britânica sobre Osama Bin Laden, e a CBS Films encomendou ao jornalista Michael Daly um roteiro sobre a vida de Frei Mike, o capelão do corpo de bombeiros que perdeu a vida no desabamento das torres do World Trade Center. Mais uma vez, a diferença entre "trauma" e "curiosidade", do ponto de vista da produção comercial, é simplesmente uma questão de tempo.

FOTO DIVULGAÇÃO

Os caminhos da interpretação

Dois livros permitem comparar as armas críticas do historiador e do jornalista na análise cinematográfica. Por Helio Ponciano

Dois livros recém-lançados chamam a atenção para as possibilidades diversas de análise cinematográfica, que podem variar de acordo com a linha interpretativa escolhida ou com as circunstâncias inerentes à atividade do crítico.

A História Vai ao Cinema: Vinte Filmes Brasileiros Comentados por Historiadores (ed. Record, 272 págs., R$ 32), organizado por Mariza de Carvalho Soares e Jorge Ferreira, é composto por uma série de ensaios sobre produções nacionais que compreendem mais de duas décadas, indo de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976) a *Central do Brasil* (1998), e podem – pelo defeito de omitir ou distorcer ou pela qualidade de recuperar os fatos – revelar dados sobre os quais o historiador atento saberá discorrer, tendo o filme como documento. É por essa postura distanciada do interior da obra como estrutura ou mesmo exercício de criação e mais próxima dos significados que dela podem advir que *Carlota Joaquina – Princesa do Brazil* (1995), de Carla Camurati, recebe de Ronaldo Vainfas a classificação de "caricatura de mau gosto". Vainfas se vale de uma afirmação da diretora, que diz ter se apoiado em ampla pesquisa histórica para conceber seu filme, para apontar os inúmeros erros e imprecisões da reconstituição a que se propôs.

Ao abordar dessa perspectiva o ponto de partida do renascimento do cinema nacional, talvez se diminua a importância de *Carlota* e se percam outros fatores que o legitimam como obra. É curioso notar como Elias Thomé Saliba, a quem coube tratar de *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, se preocupa também com seus aspectos estéticos e conduz sua tese sobre a "errância social e coletiva", identificando como esse conteúdo se reflete na forma do filme.

Em passagens dos textos introdutórios de *A História Vai ao Cinema*, condenam-se a pressa das redações e a conseqüente falta de tempo para a reflexão e a maturidade de pensamento. Já no segundo livro, a reunião de artigos jornalísticos *A Palavra Náufraga – Ensaios sobre Cinema* (Cosac & Naify, 376 págs., R$ 38), de Antonio Gonçalves Filho, o prefácio chama a atenção para a evolução gradativa e natural que apresenta essa seqüência de 115 textos publicados nos jornais *Folha de S.Paulo*, *O Estado de S.Paulo* e *Valor Econômico* e organizados em ordem cronológica. É inevitável atentar para as duas críticas sobre filmes nacionais também estudados no primeiro livro e estabelecer uma comparação. *Central do Brasil* e *Memórias do Cárcere* (1983), de Nelson Pereira dos Santos, são apreciados por Gonçalves Filho em suas impressões iniciais, na época do lançamento das obras, e sua leitura mesmo assim não deixa de ser bem-feita e coerente. A direção tomada pelo jornalista condiz perfeitamente com os propósitos de seu trabalho, e não há perda de qualidade nesse processo: o que se dá é uma abordagem diferente da do historiador munido de outros instrumentos para a apreciação dos filmes e dotado muitas vezes de um distanciamento temporal que deve jogar a seu favor. Em *A História Vai ao Cinema*, a análise de *Memórias do Cárcere* é feita por Eliane de Freitas Dutra 16 anos depois do seu lançamento, o que, como a própria autora diz, possibilita "apreender e refletir sobre o significado daquilo a que chamamos de 'sentido histórico'".

As capas dos livros e seus objetos: à dir., *Pixote*; abaixo, Godard e cena de *Querelle*, de Rainer Weiner Fassbinder

Em suas formas e condições particulares de elaboração, esses ensaios e artigos espelham processos que necessariamente não se contradizem. São possibilidades diferentes de ver um filme: um, segundo o dinamismo que o tempo e a história carregam consigo; outro, em função da expectativa de mais um lançamento.

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR MAURO TRINDADE

UM JÔ SOARES AINDA MAIS LEVE

Miguel Faria Jr. opta por enfatizar o humor ligeiro e o tom de chanchada na versão cinematográfica de *O Xangô de Baker Street*

O casamento entre literatura e cinema brasileiros vai bem, obrigado. A nova safra de produções nacionais que têm procurado inspiração na literatura gestou *Bufo & Spallanzani* (Flávio Tambellini), *Bicho de Sete Cabeças* (Laís Bodanzky), *Memórias Póstumas* (André Klotzel) e *Auto da Compadecida* (Guel Arraes), entre muitos outros. A aproximação das duas linguagens não é nova, apesar da abordagem de hoje ser distinta da de outras décadas. Só como exemplo, nos anos 60, o Cinema Novo encontrava nas páginas dos escritores brasileiros elementos para dar seguimento a um projeto estético e temático, o que deu em filmes como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos) e *Menino de Engenho* (Walter Lima Jr.). Hoje a procura parece menos ideológica, muitas vezes centrada no enredo, o que leva a adaptações de livros tão díspares quanto *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, e *O Xangô de Baker Street*, de Jô Soares.

Joaquim de Almeida e Talma de Freitas: evitando a narrativa mais tensa

Impulsionado com os mais de 500 mil exemplares vendidos do romance e pela popularidade do próprio autor, *Xangô* promete ser um novo sucesso. Com seu humor ingênuo, seus personagens lineares e uma trama que mistura crime, sexo e suspense em doses suaves, a comédia do diretor Miguel Faria Jr. – de *República de Assassinos* e *Stelinha* – proporciona por cerca de duas horas entretenimento e algumas risadas. O filme conta a vinda ao Brasil do detetive Sherlock Holmes (Joaquim de Almeida), que tenta desvendar o mistério do desaparecimento de um violino Stradivarius, presente de d. Pedro 2º (Cláudio Marzo) a uma amante. E também descobrir o autor de sangrentos homicídios que assustam o Império. Por meio da mistura de personagens reais e imaginados, de pesquisas históricas com versões humorísticas e elementos extravagantes e "tropicais", cria-se um pastiche do Brasil do século 19, assim como do próprio Sherlock, transformado num trapalhão chapado de maconha, maravilhado com a comida brasileira e às voltas com os conseqüentes problemas gastrointestinais.

A paródia ao gênero policial extingue qualquer interesse na trama detetivesca, sufocada pela ininterrupta tentativa de fazer rir. As mortes escabrosas e as pistas deixadas pelo assassino se tornam secundárias ante a permanente expectativa pela nova *gag* ou pela próxima piada. É um humor ligeiro, feito em cenas breves, que não necessita de uma narrativa mais tensa, na qual a lógica dos acontecimentos é decisiva.

Miguel Faria Jr. fica no meio-termo: nem o gênero policial, nem o *nonsense* das piadas de gênese televisiva, o que anula grande parte das forças da criação. Apesar da razoavelmente bem cuidada reconstituição de época, que incluiu tomadas no Porto, em Portugal, ficou de fora a maior parte da pesquisa histórica do Rio de Janeiro do Segundo Reinado, exatamente a parte mais preciosa do livro. Os atores seguem o tom de chanchada, e mesmo a ótima Maria de Medeiros é apenas um bem iluminado bibelô na trama, que desperdiça o talento em breves aparições.

O Xangô de Baker Street, filme de Miguel Faria Jr. Com Joaquim de Almeida, Anthony O'Donnell, Maria de Medeiros, Marco Nanini, Cláudio Marzo e Letícia Sabatella. Em cartaz

FOTO ZECA GUIMARÃES/DIVULGAÇÃO

EDIÇÃO DE ANA MARIA BAHIANA

TÍTULO	**Lavoura Arcaica** (Brasil, 2001), 2h50. Drama.	**A Estrada** (*La Strada*, Itália, 1954), 1h47. Drama em cópia restaurada.	**O Quarto do Filho** (*La Stanza del Figlio*, Itália, 2001), 1h39. Drama.	**O Fio da Inocência** (*Felicia's Journey*, Canadá/Grã-Bretanha, 1999), 1h56. Drama psicológico/suspense.	**E Sua Mãe Também** (*Y Tu Mamá También*, México/EUA), 1h35. Comédia dramática.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: de **Luiz Fernando Carvalho**, estreando no longa depois de uma trajetória bem-sucedida na TV. Produção: Vídeo Filmes.	Direção: do grande **Federico Fellini**, no filme-transição entre o neo-realismo de sua juventude e a longa jornada lírica e autobiográfica de sua maturidade. Produção: Ponti-De Laurentiis Cinematografica.	Direção: de **Nanni Moretti** (*Abril*, *Caro Diário*), momentaneamente saindo do gênero autobiográfico. Produção: Sacher Film/Rai Cinemafiction/Telepiù/Le Studio Canal Plus/Bac Films.	Direção: de **Atom Egoyan**, em seu primeiro filme desde o sucesso de *O Doce Amanhã*. Produção: Alliance Atlantis Communications/Icon Entertainment International/Marquis Films/Screenventures XLIII.	Direção: de **Alfonso Cuarón**, que nasceu no México, mas fez carreira em Hollywood, voltando às origens. Produção: Anhelo Producciones/Besame Mucho Pictures.
ELENCO	Selton Mello, Raul Cortez, **Simone Spoladore** *(foto)*, Caio Blat, Juliana Carneiro e Leonardo Medeiros.	Anthony Quinn, **Giulietta Masina** *(foto)*, Richard Baseheart.	**Nanni Moretti, Laura Morante, Giuseppe Sanfelice** *(foto)*.	Bob Hoskins, **Elaine Cassidy, Gerard McSorley** *(foto)*, Arsinée Khanjian.	Maribel Verdú, Gael García Bernal, Diego Luna.
ENREDO	André (Selton Mello) volta para a fazenda de sua família, formada por descendentes sírio-libaneses, depois de uma fuga motivada pela opressão do pai (Cortez) e pela relação incestuosa que tinha com a irmã (Spoladore). Baseado no romance homônimo de Raduan Nassar.	O "homem-de-ferro" Zampano (Quinn) viaja pela Itália acompanhado de Gelsomina (Masina), uma jovem de poucas luzes que ele comprou da mãe dela; Gelsomina se apaixona por um equilibrista (Baseheart), provocando a fúria de Zampano.	A vida extremamente organizada de um bem-sucedido psicanalista (Moretti) é reduzida a frangalhos pela inesperada morte do filho adolescente (Sanfelice) num acidente de mergulho.	Um cozinheiro solitário (Hoskins) vive das lembranças (e receitas) de sua mãe (Khanjian), uma grande chef, até que sua rotina é interrompida por Felicia (Cassidy), uma jovem irlandesa que fugiu de casa.	Dois adolescentes (Luna, Bernal) partem numa viagem de férias com uma mulher mais velha (Verdú), casada, entediada e solitária.
POR QUE VER	Este é um filme diferenciado no panorama atual do cinema brasileiro. Luiz Fernando Carvalho conseguiu um resultado admirável na difícil tarefa de transformar em imagens o lirismo trágico da prosa de Nassar.	Por Fellini, que, num momento de transição e iluminação, resume numa mesma obra temas essenciais que ele desenvolveria nas décadas seguintes: a inocência, a brutalidade, o circo.	Palma de Ouro de melhor filme em Cannes, o filme já é o *pole position* na disputa dos prêmios para obras em língua estrangeira neste ano.	Pelo gênio e a sensibilidade de Egoyan, trabalhando em escala minimalista e intimista com material intensamente hitchcockiano.	Cuarón usa sua sensibilidade, já testada no esquema industrial de Hollywood, para explorar um outro estilo, mais intimista. Sucesso no último Festival de Veneza, recordista de bilheteria no México.
PRESTE ATENÇÃO	Na fotografia de Walter Carvalho, um dos pontos altos do filme, e na força dramática de algumas cenas: em particular, os diálogos de André com o pai à mesa e com a irmã na capela da fazenda.	Em Quinn, cujo desempenho o próprio ator definia como o melhor de sua carreira. E, é claro, na bela trilha de Nino Rota.	Na montagem (de Esmeralda Calabria), principal instrumento de Moretti para estabelecer os muitos níveis de compreensão, assimilação e tentativa de cura da imensa dor provocada por uma imensa perda.	No extraordinário desempenho de Bob Hoskins, um espetáculo de nuances e complexidade psicológica injustamente ignorado pelo Oscar.	Na excelente trilha sonora (Cuarón é a versão mexicana de Cameron Crowe) e no desempenho da espanhola Maribel Verdú.
O QUE JÁ SE DISSE	"Carvalho filmou o que parecia impossível: não uma história apenas, mas também, e sobretudo, um modo perfeito de narrá-la." (Almir de Freitas, BRAVO!)	"O primeiro filme "fellinesco" da notável carreira de Fellini – todos os grandes temas de sua obra estão delineados neste filme de lírica simplicidade." (*Chicago Sun Times*)	"Sem nenhum traço do narcisismo de suas obras anteriores, este filme refinado mostra um novo nível de maturidade de seu diretor e tem uma profundidade emocional que permanece bem depois dos créditos finais." (*Variety*)	"Com este filme, o brilhante e aventureiro Atom Egoyan continua a explorar o sofrimento e a solidão que se abatem sobre a alma humana – um filme magnificamente realizado." (*Los Angeles Times*)	"Filmada em seqüência, a obra tem a urgência de um documentário, fiel à juventude de seus protagonistas. Os melhores momentos contrapõem a realidade social do México à vida privilegiada dos protagonistas." (*Variety*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

TÍTULO	**Liam** (Inglaterra/França/Alemanha, 2001), 1h30. Drama	**Rock, Amor e Traição** (*Hedwig and the Angry Inch*, EUA, 2000), 1h35. Drama/musical.	**Anésia – Um Vôo no Tempo** (Brasil, 2000), 1h13. Documentário.	**Harry Potter e a Pedra Filosofal** (*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, EUA/Grã-Bretanha, 2001), 2h22. Aventura/fantasia.	**Rock Star** (EUA, 2001), 1h40. Comédia/musical.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: **Stephen Frears**, de *Ligações Perigosas* e *Alta Fidelidade*. Produção: BBC (Inglaterra)/Diaphana (França)/Westdeutscher Rundfunk (Alemanha) e outros.	Direção: do estreante **John Cameron Mitchell** (também ator, roteirista e autor das canções). Produção: Killer Films/New Line Cinema.	Direção e produção: **Ludmila Ferolla**.	Direção: do eficiente **Chris Columbus** (*Esqueceram de Mim*, *Uma Babá quase Perfeita*). Produção: Heyday Films/Warner Bros.	Direção: de **Stephen Herek**, que vem da TV, e de *Bill and Ted's Excellent Adventure*. Produção: Bel Air Entertainment/Maysville Pictures/Metal Productions, Inc./Robert Lawrence Productions/Warner Bros.
ELENCO	**Anthony Borrows** *(foto)*, Ian Hart, Claire Hackett.	John Cameron Mitchell, Michael Pitt, Miriam Shor.	Com Anésia Pinheiro Machado e a atriz Marcela Rafea.	O estreante **Daniel Radcliffe** *(foto)*, cercado por um elenco britânico de primeira linha: Richard Harris, John Cleese, Maggie Smith, Alan Rickman.	**Mark Wahlberg** *(foto)*, Jennifer Aniston.
ENREDO	Na Liverpool dos anos 30, uma família católica enfrenta uma dura crise econômica quando o pai (Hart) perde o emprego. A história é vista sob a ótica do seu filho pequeno, o gago e esperto Liam (Borrows), criado sob um ambiente de rigidez moral e religiosa.	Hedwig (Mitchell), uma drag queen nascida em Berlim Oriental, excursiona pelos Estados Unidos com sua banda de glam-metal, contando sua história e sua paixão pelo superstar Tommy Gnosis (Pitt), que teria roubado todas as suas canções. Baseado no musical homônimo, sucesso no circuito off-Broadway.	A vida e as aventuras de Anésia Pinheiro Machado, a primeira aviadora brasileira. Aos 93 anos, pouco antes de sua morte, ela relembra seus primeiros e arriscados vôos. Marcela Rafea interpreta a protagonista quando jovem.	Depois de dez anos de vida infeliz com seus tios, o órfão Harry Potter (Radcliffe) recebe um convite que é uma verdadeira revelação: estudar as artes ocultas na Escola Hogwarts de Bruxaria. Baseado no primeiro livro da série do megabest sellers da autora inglesa J. K. Rowling.	No auge do metal pop dos anos 80, um fã (Wahlberg) consegue o impossível: tornar-se integrante da banda que ele mais ama. Inspirado em um incidente real, a entrada do fã Tim Owens no Judas Priest.
POR QUE VER	Frears é um dos bons cineastas europeus em atividade. Apesar de escorregar por vezes no sentimentalismo, o filme entrelaça com competência drama privado e contexto político.	O filme, que agradou muito em Sundance, é uma mistura inusitada de temas altamente combustíveis: transexualismo, rock, a sedução da fama, a busca da identidade.	É uma rara reportagem sobre um período ainda pouco conhecido da história da aviação brasileira, com a chegada dos primeiros aeroplanos, na década de 20, e seus heróicos vôos de exibição pelo interior do Brasil.	Dos filmes do grande circuito, este é o mais esperado do ano, pelo menos para as crianças. O livro *Harry Potter* conseguiu arrancar alguns elogios da crítica, o que, para um best seller dessas proporções, não é pouco.	Para verificar se o hip-hop Wahlberg convence como o "deus metaleiro", o título original do filme, e para comparar *Rock Star* com um assemelhado recente (e mais bem-sucedido) – *Quase Famosos*, de Cameron Crowe.
PRESTE ATENÇÃO	Na caracterização do ambiente coletivo que serviu de estufa para as idéias fascistas dos anos 30. O pai de Liam, homem decente que se vê humilhado pela falta de perspectivas, é a vítima típica das circunstâncias.	Na direção de Mitchell, um ator obscuro que escreveu este verdadeiro *tour de force* para provar seu talento.	Nos trechos que mostram o uso pioneiro do avião como arma de guerra no Brasil. Na chamada Revolução de 1924, movimento paulista derivado do tenentismo, Anésia fazia para os rebeldes vôos de reconhecimento das tropas inimigas. Acabou presa por isso.	Na excepcional direção de produção de Stuart Craig, capaz de capturar nos menores detalhes não apenas a essência, mas principalmente a atmosfera do mundo fantástico imaginado por Rowling.	Nos integrantes da fictícia banda Steel Dragon e seus contemporâneos. São todos músicos de verdade (entre eles, Jason Bonham e Jeff Pilson, do Dokken, e Stephan Jenkins, do Third Eye Blind).
O QUE JÁ SE DISSE	"Frears e o roteirista Jimmy McGovern emprestam rara concretude e coerência psicológica a radicalizações xenófobas e anti-humanistas (...)" (Amir Labaki, *Folha de S.Paulo*)	"Uma explosão exuberante de insolência rock'n'roll capaz de acordar qualquer platéia, até a mais sonolenta. Uma adaptação triunfal da peça." (*Rolling Stone*)	"O desejo do homem de voar sempre me atraiu, porque o arquétipo do vôo é universal. Quando conheci a Anésia, acreditei que ela poderia ser um personagem para contar este pedaço da história brasileira, ainda tão pouco conhecido." (*Ludmila Ferolla*)	"Mesmo que você jamais tenha lido um dos volumes da saga de J. K. Rowling, você vai querer ver este filme." (*Entertainment Weekly*)	"O metal é bom, mas a história é inconsistente: o drama real era muito melhor." (*Rolling Stone*)

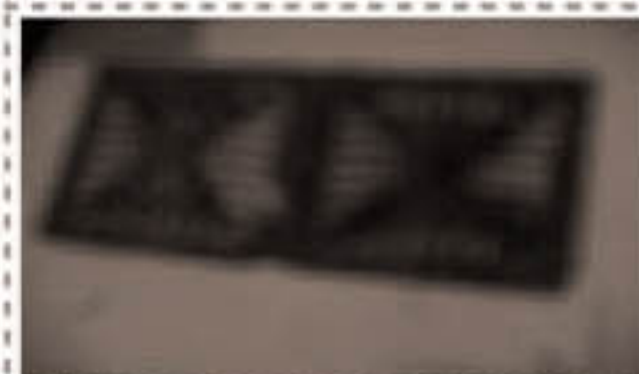
Por que ressoam os labirintos

Chega ao Brasil a música extemporânea do compositor polonês Krzysztof Penderecki, que restitui a arte à dimensão trágica da vida. Por Mauro Muszkat Ilustrações Rodrigo Pimenta

FOTO DE KRZYSZTOF PENDERECKI: STIG-GÖRAN NILSSON/DIVULGAÇÃO

O filósofo Theodor Adorno dizia que uma grande obra de arte é, acima de tudo, uma reação ao horror da história. Do ponto de vista filosófico, a obra de Krzysztof Penderecki (1933-), compositor polonês que chega ao Brasil neste mês para dois concertos nos dias 12 e 13, em São Paulo, é uma das mais contundentes expressões musicais da trajetória histórica e existencial do homem da segunda metade do século 20. Sua produção vem ao encontro do atual debate que se impõe: a volta ao trágico parece ter espaço na arte destes novos tempos em que se anuncia um embate entre forças antagônicas que contrastam império tecnológico com o terror do fundamentalismo religioso; e em que os grandes temas universais da fragilidade, do poder, da morte e redenção pela solidariedade acabam sendo, obrigatoriamente, revisitados pela criação artística. Nesse sentido, a música de Penderecki – ainda que "datada" e fortemente delineada no seu recorte histórico – resulta para além do extemporâneo. Quase profética, ela se ajusta perfeitamente à atualidade, tal coerente sonoplastia.

O nome Krzysztof Penderecki é um caso singular na história. Sua música inquietante tenta conciliar tanto a tradição da composição clássica ocidental e do espírito experimental da vanguarda quanto a arte engajada ao socialismo fervorosamente católico do leste europeu. Penderecki não só clama por uma música funcional, mas por um compromisso social, um novo *pathos* da obra de arte, de acordo com as transformações históricas, sociais e políticas que mudaram o perfil do mundo ocidental. Cores sombrias e texturas sonoras múltiplas são sobrepostas à massa de vozes humanas que afogam gritos justificados e trêmulos de horror. Sons quase épicos refletem-se em uma superfície sem eco, vácuo preenchido por ruídos que ocultam um silêncio ao mesmo tempo místico e aterrorizante. Não é de admirar que seja tamanha sua fascinação pelos paradoxos expressos em formas ambíguas como os labirintos: "É confortante perceber que os labirintos, enquanto metáforas da vida, contêm elementos irracionais, assim como o previsto e o imprevisto. A falta de uma saída mostra-nos que estamos progredindo bem, pelo menos no que se refere à arte", afirma Penderecki. Ou, mais adiante, nesse *My Iliad and Odyssey*,

A vanguarda segundo Penderecki (no centro): temas universais, tragédia clássica, política e religiosidade

Formas vinculadas a idéias simbólicas e extramusicais: contribuição à história com o conceito de "sonorismo"

texto seu introdutório da coleção de ensaios acadêmicos *Studies in Penderecki* (Prestige Publications): "No meu jardim, também fundei um labirinto. Lá, sinto-me seguro, conheço a entrada e a saída, construí-o conforme os princípios de *costruzione legittima*", sublinhando assim seu anseio de domínio sobre os territórios, preocupação que o assalta de forma direta, como quando afirma, adiante: "Coisa bem diferente é o labirinto da criação e do mundo. Como poderíamos alcançar certo objetivo artístico em meio aos emaranhados da existência, ao caos em que vivemos?".

Desde cedo atraído por temas universais, pela literatura de Dante, Tolstói e Dostoiévski, o compositor encontrou, na força intelectual e espiritual, meios para sublimar a angústia diante dos contínuos ciclos de ruptura e invasão que a Polônia sofria. A obra de Penderecki é obcecada por temas arquetípicos pesados — e freqüentemente bíblicos — de aniquilação, apocalipse e transcendência. Essa obsessão talvez seja o reflexo do impacto sobre a mente do religioso menino da Cracóvia, que se confessa perplexo pela interrupção dos fascinantes cantos hassídicos dos judeus das sinagogas locais pela marcha do extermínio, catártica, rítmica e bestial dos oficiais da SS nazista. Embora seus ídolos musicais confessos do início da carreira fossem Bartók e Stravinsky, a força expressiva e teatral do oratório *Carmina Burana*, de Carl Orff, foi determinante para o desenvolvimento de sua estética — e parece ter repercussão até na sua produção mais recente.

A inserção de Penderecki na vanguarda mais radical se dá com *Trenodia às Vítimas de Hiroshima* (1960), na qual o estilo agressivo e experimental caracteriza-se pela exploração de novos timbres sonoros que transformam as cordas em instrumentos puramente percussivos. O resultado da distorção de sons tradicionais dos instrumentos é a abertura para articulações inusitadas e texturas tímbricas originalíssimas. A inovação da articulação musical também se associa nessa fase inicial à criação de uma notação própria e predominantemente gráfica, com ênfase nos efeitos de sonorização de massas e aglomerados sonoros. Em *Fluorescência* (1962), o compositor faz uma espécie de transcrição para a música da técnica livre do *action painting* e do tachismo oriundos da pintura — além de citar o futurismo literário ao incluir, na orquestração, os timbres provocadores de uma máquina de escrever e de uma sirene.

A fase de laborátorio experimental de Penderecki já bastaria para garantir sua importância e destaque no cenário da música contemporânea, dadas a expansão e liberação dos recursos orquestrais e instrumentais que promove. A partir de 1965, o compositor dedica-se à composição de obras que dão uma maior dimensão dramática aos sons naturais e ruidismos da fase experimental. *A Paixão Segundo Lucas* (1962-1966) é a obra máxima desse período. O coro de vozes repleto de gritos, sussurros e os sonorismos da primeira fase ganham uma expressão emocional e simbólica tremenda. Penderecki utiliza magistralmente a técnica de efeitos tímbricos para reforçar o poder expressivo do texto e fundir simbolicamente temas que pareceriam inconciliáveis, como a paixão do Cristo e as crueldades nos campos de concentração de Auschwitz. A estética desse período tem raízes católicas profundas, e o compositor parece querer reconstruir, mediante religioso fervor, o universo metafísico de um século abalado por revoluções e cataclismas: "A restauração da dimensão sagrada da realidade é a única forma de salvar a humanidade", afirma.

A partir de 1971, Penderecki novamente redimensiona seu estilo conciliando os temas catárticos com uma notação e linguagem mais tradicional. São desse período *O Despertar de Jacó* (1974), o *Concerto para violoncelo* (1972) e o *Magnificat* (1974). A notação gráfica desaparece, mas a orquestração ainda alterna contrapontos de massas vocais. A partir de 1976, o compositor assume uma postura revisionista, com ênfase numa linguagem neotonal e pós-romântica. Àqueles que o julgam pelo inexplicável reacionarismo, contesta: "Penso que o desenvolvimento não significa apenas um caminho para a frente, mas às vezes nós temos de retroceder alguns passos para podermos estar aptos para avançar", com o que reafirma as opiniões do neoclássico Stravinsky (de *Poética*), para quem a verdadeira tradição é não só testemunha do passado, mas força viva que estimula e delineia o presente.

Em *Paraíso Perdido* (1978), o compositor volta ao monumentalismo sacro. A luta entre satã e Deus com o destino humano é estruturada não só na esfera do texto, mas pelos próprios elementos musicais que são carregados de significado simbólico e sugerem, em música, uma nova "Teoria dos Afetos". Do ponto de vista estrutural, o trabalho desse período remete ao Romantismo tardio de Wagner e Mahler. *Christmas* (1980) é considerada pelo próprio Penderecki, sem nenhuma modéstia, não como uma distorção do sinfonismo do século 19 mas sua verdadeira apoteose. Muitas vezes, a obsessão pela funcionalidade política e religiosa do trabalho musical leva Penderecki a produzir obras de encomenda, que abusam do efeito do monumentalismo de grandes massas sonoras em apresentações públicas de efeito, como nas manifestações de apoio ligadas aos movimentos sindicais de Gdanski, na Polônia, particularmente ao Solidariedade. Em *A Polish Requiem* (1980-1984), cada movimento é dedicado a um personagem histórico, de Lech Walesa ao cardeal Wyszynski, bem como às vítimas do nazismo e do fascismo; seu *Te Deum*, numa expressão enfaticamente nacionalista, é a homenagem sua "ao papa polonês". Tais características, aliadas à adesão aos estilos antigos, torna Penderecki bastante próximo ao "teatro musical patriótico", que pode remeter a certo *ethos* artístico aparentado ao artificialismo oficial da estética do Realismo Socialista, embora com cores mais expressionistas e de avant-garde.

É a partir de 1985 que Penderecki volta a surpreender, com uma faceta mais livre e direta, dedicando-se a uma técnica instrumental mais transparente, de texturas mais suaves e temáticas menos explícitas. Entre obras recentes, destacam-se seu *Segundo con-*

O Que e Quando

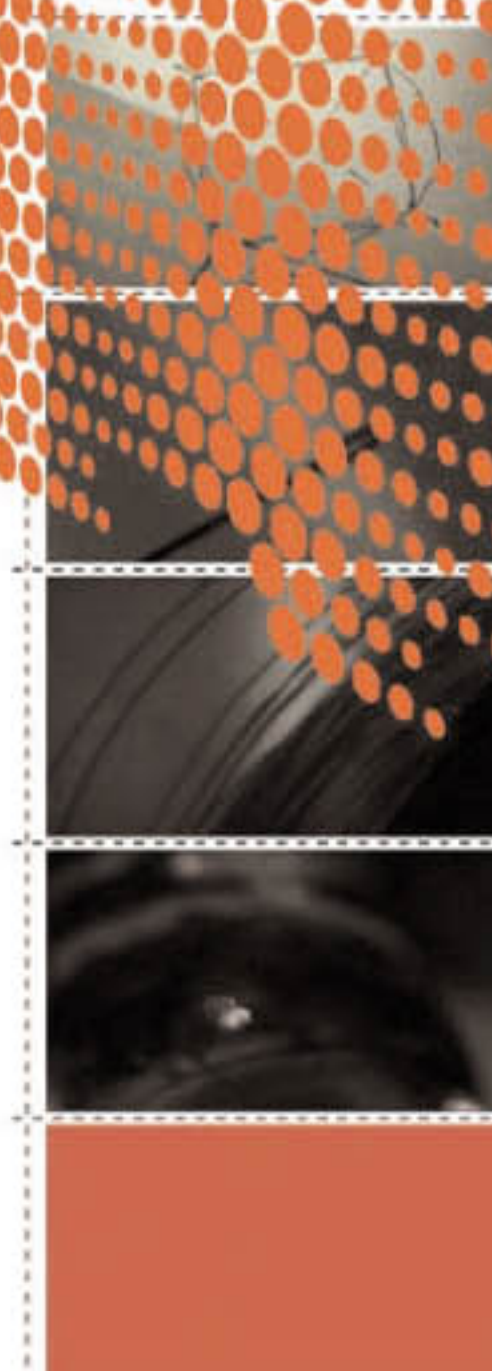
A música de câmara de Krzysztof Penderecki – *Sexteto para cordas, piano, clarinete e trompa*. **Intérpretes: Régis Pasquier (violinista), Bruno Pasquier (viola), Arto Noras (violoncelo), Eric Ruske (trompa), Juhani Lagerspectz (piano) e Michel Lethiec (clarinete). Espaço Cultural Promon – av. Juscelino Kubitschek, 1.830, tel. 0++/11/ 3847-4556, São Paulo, SP. Dias 12 e 13, às 21h. Ingressos de R$ 20 a R$ 40**

Breve Antologia

Títulos fundamentais do compositor privilegiam a narrativa e a voz humana

Cisza (Silêncio), para voz-solo e piano (1955)
Salmos de David, para coro misto, cordas e percussão (1958)
Anáklasis, para orquestra de cordas e percussão (1960)
Trenodia às Vítimas de Hiroshima, para 52 cordas (1960)
Fluorescência, para orquestra sinfônica (1962)
A Paixão Segundo Lucas, para voz-solo, recitativo, coros e orquestra (1962-1966)
De natura sonoris, nº 1 e nº 2, para orquestra sinfônica (1966 e 1970)
O Despertar de Jacó, para orquestra sinfônica (1974)
Paraíso Perdido, cantata em dois atos, baseada em John Milton (1978)
Réquiem para a Polônia, para quatro vozes solistas, coro e orquestra (1980-1984)
As Sete Portas de Jerusalém, para narrador, cinco vozes solistas, três coros mistos e grande orquestra (1996)

certo para violino (estreado por Anne-Sophie Mutter) e o *Segundo concerto para violoncelo*. Embora contrastantes, as várias fases de concepção de seu estilo mantêm entre si uma certa identidade, uma assinatura magnânima. Sua contribuição à história da música se traduz também na forma de um novo conceito estético que sua obra estabelece — o "sonorismo", com harmonia tecida por aglomerados sonoros verticais (*clusters*) e horizontais (*glissandi*), de grande densidade microtonal — e de uma nova técnica de combinação intervalar: o chamado "acorde de Penderecki", o qual consiste de consonâncias maiores e menores (a sublimação) sobrepostas a dissonâncias por trítono (o *diabolus* medieval).

No conjunto de sua produção, o que se ressalta é a forma forte e freqüentemente vinculada a uma idéia extramusical e simbólica – seja ela de cunho religioso, social, nacional ou universal. Exemplo recente pode ser ouvido em *The Seven Gates of Jerusalem* (1996). Toda a sua obra é carregada de conotações da tragédia, no sentido clássico do termo. Penderecki acredita piamente que a arte deve ser restituída à dimensão trágica da vida.

Arte e vida por um fio

A artista multimídia Laurie Anderson rompe o silêncio de sete anos com novo álbum, sua mais autoral metáfora da sociedade americana

Por Tania Menai, de Nova York

Depois de sete anos, Laurie Anderson, uma das maiores artistas contemporâneas e símbolo da vanguarda nova-iorquina, volta a circular com disco novo: Life on a String, *lançado nos Estados Unidos em agosto. O projeto havia sido adiado pela montagem, em 1999, do show multimídia* Moby Dick, *uma versão sua para o clássico de Melville já em vias de adaptação para o cinema, e com o qual lotou casas como a Brooklyn Academy of Music, de Nova York. No ano passado, a artista acompanhou a promoção do livro* Laurie Anderson, *de Roselee Golberg, o primeiro a reunir todas as suas criações desde o começo da década de 70, quando já era tida como uma das mentes mais inovadoras de sua geração por conectar arte, tecnologia e sociedade. Sua agenda para 2002 inclui a montagem de uma exposição no Musée d'Art Contemporain, em Lyon, França, e a criação de um pavilhão na Suíça. Nascida em Chicago e vivendo desde 1966 em Nova York, Laurie Anderson acabou sendo tão identificada com a cidade que foi o nome escolhido pela* Enciclopédia Britânica *para assinar um verbete sobre ela. Sua curiosidade sem limites acerca de tudo o que diz respeito à sociedade norte-americana e seus símbolos a levou, em pleno verão, a despender semanas trabalhando numa cozinha do McDonald's, em Chinatown. Há dez anos, Laurie tem como companheiro o grande Lou Reed. O casal vive em Tribeca, à beira do rio Hudson, num apartamento claro, com sofás vermelhos, uma foto de Dalai Lama na parede da sala e amplas janelas com vista para a Estátua da Liberdade. Uma escada em caracol leva ao estúdio, onde, em meio à enorme quantidade de fios e parafernálias, sobressai-se um pequeno violino de design único. Foi com esse instrumento que ela encontrou o tom de* Life on a String, *título que, segundo ela, também remete à "fragilidade da vida". Poucas semanas antes do ataque às torres gêmeas, essa artista-pensadora de Nova York recebeu* **BRAVO!** *para uma entrevista exclusiva. O atentado deu nova dimensão a suas reflexões.*

BRAVO!: Qual o processo de criação deste CD depois de sete anos sem gravar?

Laurie Anderson: Ele foi criado numa fase solitária e introspectiva, porém muito boa. Lou estava viajando e eu fazia belas caminhadas às margens do rio Hudson, com o meu cachorro. Essa introspecção faz parte do disco.

O que você pretendia com "um disco que tivesse mais ar"?

Não sei adicionar muitos elementos à música. Para mim, é mais fácil subtrair. Não queria fazer algo muito técnico. Busquei um caminho mais pessoal. Ned Steinberger, um designer, me enviou esse violino. Ele ficou encostado durante algum tempo, até o dia em que abri a caixa e comecei a tocá-lo pela casa. Foi quando resolvi incluir peças de violino no CD. É a primeira vez que gravo com violino desde o meu primeiro disco. Aí vieram os violoncelos, mais violinos — as cordas, enfim. O CD deveria se chamar *Laurie Anderson*, mas acabou ganhando o nome *Life on a String*. Gosto desse título. Tem a ver com pescar, com as caminhadas que eu faço com o meu cão — e com a fragilidade da vida.

Você usa a fala como música: há uma estética relevante fora da afinação?

Claro. A música pode ser um pouco mais complicada quanto à harmonia, mas essas são alturas persuasivas. Gostaria que a minha arte fosse denominada "música do idioma" — ou "música da linguagem". Sempre taxam as pessoas conforme a ocupação. No meu passaporte vem inscrito simplesmente "artista".

Há uma hierarquia entre os criadores?

Sim. Porque existem várias progressões nas obras e nos seus autores. Meu ritmo é audacioso, introduz mudanças. Mas admiro quem é capaz de fazer uma mesma pintura repetitivamente. Importa saber por que e para quem se está produzindo. Importa que os outros nos entendam. A comunicação é necessária: essa é minha definição de trabalho.

FOTOS NOAH GREENBERG/DIVULGAÇÃO

Laurie voltou a gravar com violino, que marcou sua antológica estréia com *Big Science*, 1982

Em que ponto você se situa nessa hierarquia?
Sempre como uma principiante. Sem nenhum ponto de partida definido. Estou sempre na base da hieraquia, em busca de algo novo. Posso repetir algo que já fiz, mas sempre procuro ter a mente de alguém que está iniciando.
Lou Reed é o seu grande parceiro na vida e na arte?
Estamos juntos há quase dez anos. É meu melhor amigo. Neste disco, ele participa de uma canção. Mas, em geral, ele atua mais como crítico. Ele tem um jeito diferente de escrever, mais direto. Mas quando você está com alguém por muito tempo, você perde a noção do que é seu e o que é do outro. De alguma forma, isso coloca limites no seu ego, o que eu aprecio bastante. Nunca imaginei que isso fosse possível. Morar com outro artista é ótimo, apesar de muita gente imaginar que possa ser um pesadelo.
Que estranha geração é a sua, que parece não ser superada?
Engraçado, não tivemos "filhos". Pensei que teríamos hoje mais artistas performáticos. Mas não. E uma das razões é econômica. Diria que hoje eu me identifico mais com os rappers. Nossos trabalhos não podiam ser mais diferentes, mas, apesar disso, me sinto muito ligada à vivência da rua. Admiro quem tem orgulho de si mesmo e se autocelebra.
A cena mais memorável de *Moby Dick* tinha você ao violino, com uma imagem projetada de letras do alfabeto caindo e girando, como flocos de neve.
Era minha cena predileta. Essa música (*Here with You*) foi incluída no CD, pela combinação de beleza e tristeza que procuro.
Como foi concebido o espetáculo?
Não lia *Moby Dick* desde os tempos do colégio. Reli cinco vezes. Gosto da idéia expressa de busca – já na página três, estamos nas pirâmides do Egito. O autor cria uma incrível coleção de imagens, aborda a relação com a natureza e questões filosóficas e aventuras. Esse lado me interessa mais do que a obsessão do capitão pela caça à baleia.
O escritor canadense Alberto Manguel já disse que você é uma das pessoas que melhor entendeu o CD-ROM. A multimídia mantém o mesmo impacto?
O perigo é tudo se baratear num grande *trade show*. É por isso que, nessa nova turnê, eu não uso nada além de pouca luz e uma pequena banda. A tecnologia pode surpreender, mas também provocar distanciamento. É a platéia que ensina o artista a se comunicar bem, a não se mostrar demasiado, a não querer parecer "inteligente" demais.
Você se sente mais nova-iorquina escrevendo sobre a cidade e compondo um título como *Statue of Liberty*?
Vivi aqui a maior parte da minha vida. Mas talvez não conheça detalhes da cidade à maneira do turista – a gente é muito "atarefada". Eu levei um susto quando a *Enciclopédia Britânica* me chamou para escrever um verbete sobre a cidade. Comecei a caminhar pela cidade e a refletir sobre ela. Nova York é caótica. Cidades como Boston ou Filadélfia foram colonizadas por puritanos, e até hoje têm essa cara certinha, são cheias de regras. O que me choca aqui é a pretensão de construções como as Twin Towers, por exemplo, erguidas na década de 70, quando o que estava em voga eram as esculturas minimalistas. Você poderia imaginar duas Torres Eiffel? Não! A América tem uma necessidade de provar que pode fazer uma coisa exatamente como a outra. *Statue of Liberty* foi composta em seguida ao verbete. Nova York tem tudo a ver com liberdade.
O que levou você a fritar batatas numa rede de fast-food como McDonald's?
Em primeiro lugar, essa cadeia é um símbolo que envergonha muitos americanos. Até em Milão tem McDonald's. Mas as lanchonetes estão sempre cheias. Trabalhei lá para descobrir o que é fazer um tipo de comida que agrada a um monte de gente – detalhes como qual a quantidade de açúcar. Cheguei com a expectativa de me deparar com uma grande fábrica, mas, na verdade, me diverti muito. Os copos de Coca-Cola devem ser cheios até transbordar, devemos passar uma idéia de abundância – o mesmo com as batatas. Se você encher apenas pela metade, você é demitido. A equipe nos apóia e o gerente também coloca a mão na massa. A maior parte dos clientes da franquia onde trabalhei são chineses. No meu último dia de trabalho, os preços subiram alguns centavos, e foi duro ver as pessoas saindo da lanchonete de estômago vazio, com o dinheiro contado. É fácil esnobar o McDonald's. Mas trata-se de batata de verdade, carne de verdade e maçãs de verdade. Essa padronização caminha rumo à globalização – o que é deprimente. Mas, ao mesmo tempo, para certas pessoas, um café da manhã no McDonald's é uma grande coisa. Por U$ 2,99, elas podem fazer uma bela refeição.

Laurie Anderson e o passaporte inovador de sua geração: "artista", segundo identidade e identificação

A Sereia de Ulisses Urbanos

Artista antecipa, involuntariamente, a reordenação da história: ocaso da vanguarda coincide com nova concepção de mundo. Por Marco Frenette

Em mais de duas décadas de tentativas de tradução do mutante espírito contemporâneo, Laurie Anderson mergulhou num *work in progress* que a levou a experimentar todas as linguagens artísticas possíveis (cinema, música, performance, dança, literatura, pintura, etc.) e com todos os que a interessavam (Lou Reed, William S. Burroughs, Vinicius Cantuária, Peter Gabriel, Philip Glass, Marisa Monte, Brian Eno, etc.). Do percurso sairiam álbuns antológicos, dezenas de coletâneas, filmes, livros e telas, que fariam dela, nos anos 80, a maior expoente da avant-garde nova-iorquina e que ainda hoje a colocam na condição de artista fundamental para a compreensão da arte e da música contemporâneas. Com o álbum *Life on a String* e um verbete sobre Nova York para a tradicional *Enciclopédia Britânica* (principal obra de consulta da língua inglesa, editada ininterruptamente desde 1786), Laurie Anderson volta a ser notícia. Os dois projetos se confundiram: das 12 faixas, pelo menos duas – *Washington Street* e *Statue of Liberty* – resultam de suas andanças pela cidade.

Laurie Anderson sempre cursou uma rota clara. Estreou em coletânea de 1977, com artistas antecipadoras do minimalismo e da música eletrônica, como a alemã Johanna Beyer e a norte-americana Pauline Oliveros. Com *Time to Go* e *New York Social Life*, faixas com que contribuiu ao LP, se anunciavam os atributos básicos que a conduziriam a um ininterrupto trabalho ritualizador da contemporaneidade e seus representantes, seres divididos entre sonhos de grandeza e eterna busca de identidade. Quase um quarto de século depois, *Life on a String*, o primeiro álbum de estúdio desde *Bright Red* (1994), tem menor espaço para experimentações outrora vanguardistas e maior equilíbrio entre timbragem instrumental e introspecção. É a síntese de uma grande artista. Denso e pleno de referências, o disco acolhe a presença furtiva de gêneros diversos sem desandar a matriz alquímica laurieana.

A faixa *The Island Where I Come from* é uma peculiar mistura de *True Stories*, dos Talking Heads, com breves solos que lembram o Santana de *Supernatural* e texturas à la Kraftwerk. Em *Pieces and Arts*, Laurie canta um onirismo possível em meio às incertezas das megacidades. Já *Here with You*, provável melhor faixa do disco, demonstra perfeito entendimento da mensagem de melancolia e resignação de Nick Cave & The Bad Seeds, com influência dos arranjos dramáticos de Mick Harvey e do piano angustiante de Cave, que é substituído pelo violino chorado de Anderson, o qual não se ouvia desde seu álbum de estréia, o antológico *Big Science* (1982). Lírica e plangente, *Washington Street* abre-se num funkeado eletrônico e flerta com bases eletrônicas do rap; em *Dark Angel*, há um baixo jazzístico na levada típica de Charles Mingus, em meio a vocais e arranjos que sugerem velhos musicais da Metro; e *One Beautiful Evening* traz a base eletrônica e a claustrofobia dos melhores momentos de Einstürzende Neubauten ou Propellerheads.

Com a voz, Laurie seduz como sereia moderna os desorientados Ulisses urbanos. Sabe como escapar dos jogos fáceis da sociedade de informação – a transitoriedade e a obsolescência, o pertencimento e o desenraizamento, a exclusão e a inclusão. Com estilo, desvencilha-se de classificações gastas como "multimídia", "videoarte", "ars eletronica" e recusa a condição de mera fornecedora e transmissora de conteúdos da indústria cultural. Sua arte é vencedora justamente por não ter sucumbido a qualquer desses equívocos, produzindo experiências poéticas sem cair em anacronismo. *Life on a String* se dá ao luxo do paradoxo: o da arte como esgotamento das possibilidades de expressão. A vanguarda de Laurie Anderson já é parte de uma sólida tradição.

Tanto a concepção do disco quanto a encomenda do verbete para a *Britânica* antecederam em pouco tempo a destruição das torres gêmeas de uma cidade cara a Laurie Anderson. Ao afirmar o lado sombrio de sua música e manifestar indignação contra "a pretensão de construções como as Twin Towers", ela parece antecipar novas condições. E com sincronicidade junguiana: o ocaso de certa vanguarda artística coincide com a queda de um dos maiores símbolos da sociedade americana e a destruição de uma concepção de mundo. Por ironia, o disco começa com melismas médio-orientais, e em *Statue of Liberty* ressoam badalos de diversos timbres a conduzir macabra liturgia. Marshall Berman, no livro *Tudo o que É Sólido Se Desmancha no Ar*, fala da unidade paradoxal, da unidade na desunidade que envolve a espécie humana "num redemoinho perpétuo de desintegração e renovação, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia". *Life on a String* já está nas lojas, e não tem mais volta. Quanto ao verbete, é quase certo que a *Britânica* voltará a procurar Laurie Anderson para que ela repense sua visão de Nova York.

Novo CD de Laurie Anderson (pág. oposta) é a síntese de uma grande artista: décadas de trabalho ritualizador da contemporaneidade

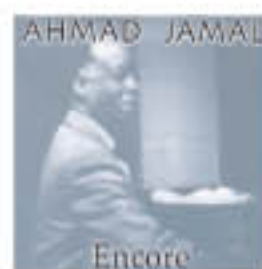
Verbo solto

MC Solaar adota tom profético em rap melódico

Astro franco-senegalês, MC Solaar consegue atrair mesmo os ouvidos nada simpáticos ao rap parisiense em particular ou ao hip-hop em geral. Solaar traz o diferencial no estilo acelerado de discursar e na construção complexa das bases. As rimas em francês – versadas com métrica envolvente – ganham eco e musicalidade no diálogo com as texturas sonoras, que podem ser costuradas com o baixo do lendário Ron Carter (*Un Ange en Danger*, 1994) ou com sample finíssimo de *Bonnie & Clyde* pelo dueto Serge Gainsbourg e Brigitte Bardot (*Nouveau Western*, 1994). Aos dez anos de carreira, Solaar chega ao sexto disco com o pé no freio e a boca no trombone. Sobram rap-baladas e letras proféticas em *Cinquième As*. Musicalmente, o rapper opta por batidas lentas em mais da metade das faixas, descartando o groove pulsante que embala seus raps mais envolventes, como *Qui Sème le Vent Récolte le Tempo* (1991) e *Obsolète* (1994). Habitante de Paris, um dos maiores centros de convivência multicultural do mundo, Solaar impregnou as letras de termos agora recorrentes ("apocalipse", "profecia", "holocausto"), bem como da menção a líderes visionários, como Ghandi (*La la la, la*), Fidel Castro (*Hasta la Vista*) e Malcolm X (*L'Aigle ne Chasse pas les Mouches*). Mesmo sem bisar o impacto anterior, o atento Solaar se sobressai no mundo rap. *Lève-toi et Rap* e *Dégâts Collatéraux* são as melhores faixas. – RAMIRO ZWETSCH • ***Cinquième As*, MC Solaar (Warner)**

O novo Solaar: recuo no som, avanço na palavra

O princípio do jazz

Lançado em 1980 e remasterizado 20 anos depois, este CD mostra a elegância da concepção musical de Jamal, pianista admirado por Miles Davis e um dos criadores do trio de jazz moderno. Músico de técnica impecável, conduz o trio como uma orquestra, ampliando a gama timbrística e as nuances dinâmicas entre os instrumentos. Destacam-se *Waltz for Debbie*, de Bill Evans, e *Bahia*, de Ari Barroso, em que se podem ouvir linhas em movimento contrário, substituições e alterações de acordes que trazem à composição original uma riqueza ainda maior. – LELO NAZARIO • ***Encore*, Ahmad Jamal (Starburst)**

Da cor do fogo

O terceiro disco de Rita Ribeiro põe lenha na carreira da maranhense, agora com vermelho no cabelo e calor na sonoridade. De voz clara e cristalina, ela enfrenta todos os ritmos com mesma segurança. Comove no canto romântico, contagia de alegria no reggae, faz dançar no samba-rock e inicia no bumba-meu-boi e nas fusões tecno-regionais. *Parangolé* traz Sivuca no acordeão e *Moça Bonita*, sucesso de Ângela Maria, tem arranjo de Zeca Baleiro. Ponto maior fica na lírica *Uma Noite sem Você* (João Linhares), em arranjo de Mário Manga. – CAIA AMOROSO • ***Comigo*, Rita Ribeiro (Abril Music)**

O cérebro cubano

O fenomenal cubano Chucho Valdés, fundador da virtuosística banda Irakere, que já pôs multidões a dançar, há uma década vem se concentrando no jazz e no afrojazz. Gigante do piano, ele domina peças clássicas, standards jazzistas e parece ter três cérebros: um para a mão esquerda, outro para a direita e um terceiro para integrá-las. Neste solo em Nova York, ele improvisa sobre temas latinos em complexas estruturas. Impressiona pela cultura musical, pela notável facilidade digital e pela força física com que toca. – NED SUBLETTE, de Nova York • ***Live in New York*, Chucho Valdés (Blue Note)**

Os minutos finais

Allan Wilder (ex-Depeche Mode) cruza música industrial, poesia e pesadelo neste prenúncio sonoro de uma era de medo e insegurança. O CD tem por base uma experiência real e aterrorizante – um avião abatido por míssil e a agonia final dos pilotos – e faz uma incursão pela claustrofóbica psique moderna. Os textos precipitam sentimen tos de redenção e jorram como fluxo de consciência. Belas e mórbidas, as baladas techno têm pulso tenso e scratches raivosos, estilhaços de som e citações de Ligeti. Entre os narradores, a gótica Diamanda Galás. – MARCO FRENETTE • ***Recoil*, Allan Wilder (Sum)**

FOTOS DIVULGAÇÃO

Monumento espanhol

Esta remasterização de gravações de 1975-76 de Alicia de Larrocha traz 13 miniaturas espanholas e o *Concerto Breve* do catalão Montsalvatge. Há muito, a pianista conquistou lugar de destaque entre os maiores do século 20. Impecável em vasto repertório, no espanhol ela é imbatível. Ímpeto rítmico, articulações claras e magistral controle do tempo são as armas do poderoso arsenal com que transforma cada peça em gema reluzente, sejam scarlattianas sonatas de Albéniz e Soler ou danças de Albéniz, Granados e Turina. – DANTE PIGNATARI • ***Favourite Spanish Encores*, Alicia de Larrocha (Decca)**

Verdadeiro ou falso?

Trocadilho e enigma desde o título, o novo CD de Moska é o questionamento de quem não teme incursionar no desconhecido. A auto-imagem ilusória se reflete em baladas pop e introspectivas, mas sofisticadas a ponto de dar tratamento eletroacústico a seus "objetos sonoros". Violão, guitarra e poesia são a base do disco, como em *Um e Outro*, que exalta o gesto próximo mas hesitante. Destaque em *Mentiras Falsas*, samba lentíssimo, em que soa com nitidez o pandeiro revolucionário do produtor do disco, Marcos Suzano. – PEDRO KÖHLER • ***Eu Falso da Minha Vida o que Eu Quiser*, Moska** (EMI)

Doce mistura

Mais contida, mais madura, diferente da artista passional da canção italiana, mas emocional como sempre, Zizi Possi faz uma doce diluição da bossa nova dentro e fora do gênero. Há citações de época (*Caminhos Cruzados*), títulos atuais (*Preciso Dizer que Te Amo*), boleros filineros (*Sabrás que Te Quiero*) e reminiscências (*So Many Stars*). Sua voz une o canto lírico de Kathleen Battle, o pop-punk de Björk e a bossa techno de Bebel Gilberto. No dueto com Luiza Possi (*Haja o que Houver*), acontece o fenômeno da paridade só possível entre mãe e filha. – ADRIANA BRAGA • ***Bossa*, Zizi Possi (Universal)**

Melhor banda pensante

O Faithless representa para Londres o que o Massive Attack é para Bristol. No terceiro álbum, o trio reverbera a potência, antes concentrada no house progressivo, pelo trip hop. Marco do auge clubber em 1997, o trio concorre neste mês ao MTV Europe Awards 2001 como "melhor banda dançante". Mais intenso e melancólico, o Faithless aprimorou seus temas (religião, amor, medo) e injetou maior emoção à música. Mercem atenção o controverso tributo a Muhammad Ali, por Maxi Jazz, e a sugestiva imagem de capa, uma violenta cena de rebelião urbana. – LUCIANO PIRES • ***Outrospective*, Faithless (BMG)**

Terapia hip-hop

Macy Gray conclama Eros e o impulso de vida

Freud chamou de "id" a parte mais profunda da psique humana, refúgio de impulsos instintivos, dominados pelo princípio de prazer e pelo desejo impulsivo. *The Id* é o nome do segundo disco de Macy Gray, americana de Ohio, de voz áspera e rascante, que por vezes lembra Janis Joplin. Ainda bebendo na tradição do selo Motown, do rythm'n'blues e soul norte-americano, ela agora quer provar que há muita inspiração a ser explorada no inconsciente. No single *Sweet Baby*, uma balada para o primeiro amor, ela tem como convidada a amiga e também diva Erykah Badu. Em *Relating to a Psychopath*, ela tira da terapia as razões para o nome do novo disco, numa mistura de rock, techno e hip-hop. Já em *Sexual Revolution*, a teoria de Freud surge mais explícita, e a letra fala da repressão dos instintos que acompanha o crescimento. Mas atenção: *The Id* é mais do que uma viagem psicanalítica. É também um passeio por um hip-hop melódico, para o qual ela chamou o lendário produtor Rick Rubin (ex-Beastie Boys, ex-Red Hot Chili Peppers) e o guitarrista John Frusciante. Sua tendência para a vanguarda se mostra definitiva mais para o final do disco – em *Oblivion*, por exemplo. Macy Gray é mesmo ousada. Nos tempos atuais, quando já se detecta uma nova e extremista síndrome coletiva (o compulsivo "sexo do terror"), ela foi buscar inspiração naquilo que Freud chamou de porão da alma. Mas aqui não há pulsão de morte. É prazer puro. – FLÁVIA CELIDÔNIO • ***The Id*, Macy Gray (Sony)**

A segunda incursão de Macy: prazer e psicanálise

Jack é brasileiro

Jornalistas lançam a biografia do rei do ritmo e do rojão: o paraibano Jackson do Pandeiro. Por Carlos Rennó

Jackson do Pandeiro, o rei do rojão, deu uma inventiva contribuição nordestina para a formação de uma das vertentes mais modernas da música popular brasileira. Sua obra constituiu uma original alternativa estilística regional à do rei do baião, Luiz Gonzaga. O cantor e instrumentista se distinguiu pelas imprevistas divisões rítmicas que introduziu às interpretações e execuções das músicas de seu repertório. Neste, uma notável diversidade sonora atraiu o interesse de integrantes do Tropicalismo, responsáveis pela recuperação de sua obra nos anos 60 e no início dos 70. Primeiro, Gal Costa relançou o coco *Sebastiana*, seu primeiro sucesso; depois, Gilberto Gil regravou o batuque *O Canto da Ema* e *Chiclete com Banana*, música exemplar da fusão de gêneros incentivada pelo movimento.

Essas e dezenas de outras informações significativas sobre a obra e a vida do artista paraibano estão reunidas agora numa biografia tão importante quanto oportuna, já que a mais recente recuperação de Jackson se deu, nos anos 90, pelo mangue beat de Chico Science, seguido da homenagem marcante de outro pernambucano importante, Lenine, autor de *Jack Soul Brasileiro*. Sintomaticamente intitulado *Jackson do Pandeiro, O Rei do Ritmo* (Editora 34), o livro, de Fernando Moura, paulistano radicado na Paraíba, e Antônio Vicente, paraibano, esmiúça a sua trajetória desde o berço, começando por revelar as origens de sua notável aptidão rítmica, além de seu desempenho coreográfico, herdados de sua mãe, Flora Mourão. Esta era uma cantora de coco muito respeitada, e com ela o pequeno Jackson passou a tocar – zabumba – aos 10 anos, acompanhando-a em apresentações pela região.

Em *O Rei do Ritmo* não faltam capítulos dedicados ao trabalho infantil (ao lado do pai, oleiro), fome e mendicância (em conseqüência de uma precoce orfandade paterna), emprego de padeiro (que o transformou em arrimo de família). Algumas passagens são particularmente curiosas. Como a que trata da origem de seu apelido, inspirado no nome de um ator de faroeste (seu gênero preferido) que ele imitava. Ou a que conta da sua atração por mulheres de nome Maria (algumas, prostitutas), até conhecer a cantora e dançarina Almira Castilho, com quem formaria uma dupla na arte e na vida. Almira, sua mulher por 14 anos, o alfabetizou. Juntos, em palco, foram simplesmente irresistíveis, unindo canto e dança de uma forma irresistível, contagiante.

O músico no livro *Jackson do Pandeiro, O Rei do Ritmo*: mendicância, apelido de faroeste e chiclete para Gil, Science e Lenine

Uma das partes mais saborosas do livro revela o processo de criação das músicas que Jackson gravava e como a autoria delas era registrada. Às vezes, ele tinha de ajustar alguma coisa nas canções que eram apresentadas a ele, como as de Rosil Cavalcanti, um classificador de algodão que se tornou um de seus principais compositores; Rosil lhe apresentou *Sebastiana* e *Coco Social*. Outras vezes, ele se encarregava de redefinir a letra e reformular completamente a melodia, como nas peças que, apesar disso, vieram a trazer a assinatura isolada de Edgar Ferreira, um sindicalista que também se tornou um de seus autores mais significativos; encaixam-se nesse caso os rojões *1 x 1*, *Forró em Limoeiro* e *Ele Disse*.

De uma forma ou de outra, as interferências de Jackson eram autorais, embora ele nem sempre fizesse questão de crédito. Para efeito de crédito, a parceria só se configurava quando a sua intervenção fosse grande; e aí, podia constar tanto o nome dele quanto o da mulher (que também era compositora, mas de outra sociedade – na época, só podiam co-assinar uma música autores vinculados a uma mesma sociedade). A antológica *Chiclete com Banana*, por exemplo, é creditada a Gordurinha e Almira, apesar de ele ter participado ativamente de sua feitura.

FOTOS DIVULGAÇÃO

Da estante à Internet

O *New Grove*, melhor e maior dicionário de música do mundo, ganha edição revista, ampliada e virtual

Livro de cabeceira, ferramenta de trabalho ou objeto de desejo para profissionais ou entusiastas da música, o inglês *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, considerado como a mais completa enciclopédia na área, ganha segunda edição impressa e uma novidade: a versão on line. Dos 20 tomos da edição anterior, publicada em 1980, a enciclopédia cresceu para 29 volumes. Em termos virtuais, e usando como unidade de medida o "verbete" ("artigo" seria termo mais preciso), a nova versão saltou de 20 para 29 mil itens à disposição do usuário. A credibilidade da publicação é proporcional à de seus cerca de 6 mil autores, acadêmicos e musicistas aptos a sutilezas de lexicografia, fenomenologia e etimologia especializadas; e aos meandros, avanços e pesquisas da musicologia do século 20 até suas correntes mais atuais, o que inclui as mudanças históricas das últimas décadas, que vão desde questões da sexualidade ao novo mapa geopolítico. Revisado, o novo dicionário divide a música em períodos (desde o primeiro registro, uma peça síria de 1400 a.C.), compositores, intérpretes, gêneros, estilos e correntes filosóficas (Schopenhauer, Nietzsche, Adorno), com detalhada cronologia tabulada e incontáveis remissões a artigos ou contextos mais específicos. A versão on line permite ao usuário o *download* de arquivos sonoros e a impressão de passagens selecionadas a seu critério. Reflexivo, inteligente e com definições consideradas completas, o *Grove* não se furta ao estudo de obras anônimas e de correntes periféricas da história. A crítica dos mais preciosistas se dirige para a cobertura incompleta da música contemporânea (embora esta tenha lucrado particularmente com duas décadas de atualização), para a abordagem "superficial" da música de culturas étnicas, para a ausência de análise e excesso de adjetivos nos comentários de intérpretes da atualidade e para um leque insatisfatório no terreno do jazz e do pop. Com comandos de busca completos, é provável que o dicionário on line, com atualização trimestral, supra as supostas "deficiências". Editado pela Stanley Sadie & John Tyrrell, de Londres, a versão impressa do *New Grove* custa US$ 4.580. Bem mais viável, a taxa de assinatura anual on line é de US$ 295. Consultas: www.grovemusic.com. – REGINA PORTO

A versão on line: consulta paga

Guia prático e digital

Catálogo on line ficha sete décadas de música popular brasileira

Chega à Internet *Uma Discografia Brasileira*, projeto que consumiu cinco anos de pesquisa da jornalista Maria Luiza Kfouri e resultou no mais detalhado banco de dados da música popular produzida no país. Reúne a produção primordial das últimas sete décadas, em mais de 3,1 mil títulos lançados em LPs, compactos e CDs, minuciosamente catalogados. Kfouri assumiu "um recorte pessoal" da discografia brasileira, tendo por base seu próprio acervo particular, grande parte do qual dedicado a registros posteriores aos anos 60. Cada ficha cataloga autores, intérpretes e títulos, eventuais arranjadores e participações, ano de lançamento e gravadora. Com atualização mensal, a página permite a busca simples e a procura avançada. É possível verificar que há 124 CDs lançados em 2001, entre inéditos e remasterizações (como, por exemplo, o recente *Gargalhada*, do clarinetista Paulo Sérgio Santos), ou que Chico Buarque e Edu Lobo somam 41 parcerias, incluindo as composições do musical *Cambaio*. O grande mérito, se não o maior, da catalogação deve-se a seu rigoroso propósito de correção histórica. O ouvido privilegiado da pesquisadora a capacita a reconhecer a palheta instrumental de cada solista nas gravações, muitas vezes nem sequer mencionado nos originais, o qual ganha devido crédito. Trata-se de catálogo inédito e sem paralelos na história da MPB, de consulta prática e múltiplo interesse: atende tanto acadêmicos na pesquisa musicológica e profissionais das comunicações quanto o mercado fonográfico e o público leigo. Acesso livre: www.itaucultural.org.br. – ADRIANA BRAGA

O menu da discografia: acesso livre

POR YARA CAZNOK

TRIBUTO E SUBVERSÃO

Com técnicas de bricolagem, disco de Chico Mello implode o conceito de canção, os vícios da memória e a escuta automatizada

Estranho e familiar. Delicado e contundente. Som, silêncio, respiração. Canto e ruído. Tradição e experimentalismo. Tributo e subversão. Banquinho, violão e *sampler*. Popular e erudito. Ouvir *Do Lado da Voz*, novo disco de Chico Mello, é uma experiência no plural. São, na verdade, todos os lados de todas as vozes reais e interiores, passadas, presentes e futuras, humanas e instrumentais, audíveis e inaudíveis que se fazem presentes.

Compositor experiente e há 13 anos entre Brasil e Alemanha, Mello integra elementos reconhecíveis e familiares a outros estranhos e indecifráveis. Depois das 11 faixas deste CD inteiramente dedicado ao gênero "canção", sobrevém um grande estranhamento. Em seguida, paira a dúvida sobre o conceito mesmo de canção (seria só um jogo de letra e melodia, cantarolável, de fácil memorização, em inseparável unidade?). Não é uma audição fácil. Navega-se sem direção certa entre o já constituído e o que está sendo constituído perceptivamente no exato momento da escuta. E é quando esse incômodo se instala (e a "categoria canção" se esfacela) que a audição de fato começa. São recortes de emoção, sempre contagiantes, que vão do infinitamente triste ao puramente irônico.

Mello inventou seus próprios recursos: montagem e remontagem, colagem e bricolagem, aproximação e distanciamento. Versado tanto na música erudita quanto na medicina psiquiátrica, ele parece investigar a natureza do discurso sonoro como quem investiga os mecanismos da mente. Seu procedimento sugere uma refinada implosão dos procedimentos tradicionais. Ali estão a circularidade e o intimismo da canção de ninar (*Cara da Barriga*, dele); o diálogo rítmico-silábico das parlendas com programação eletrônica próxima ao drum'n' bass (*Paramá*, dele e Walney Costa); a nudez da palavra direta (*Achado*, dele e Carlos Careqa); o paralelismo entre o choro e o canto (*Chorando em 2001*, id.), em faixa-chave do CD.

É música em que o espaço do silêncio e a sutileza da dinâmica (*pianissimo*!) têm lugar; na qual altera-se a experiência do tempo, "iluminado" de vários ângulos; e em que referências, memórias e afetos são deslocados com grande sensibilidade. Isso se evidencia ainda mais quando o compositor "atenta" contra clássicos da MPB, que ele ousa levar ao limite da tensão, resistência e desterritorialização. O resultado é de uma beleza ímpar. A escuta de *Pensando em Ti* (Herivelto Martins/David Nasser), com trechos sampleados do lendário Nelson Gonçalves, não é senão uma vivência plena de superposições temporais, a presentificar todos os grandes cantores e cancionistas brasileiros. O sax, que em *Já Cansei de Pedir* (Noel Rosa) sugere um ambiente afetivo, temporal e espacial seguro, é contraposto a trechos orquestrais deslocadores de *Amarelinha* (Mello), ampliando a percepção. Inabalável e límpida, em sua plenitude melódica, *Rosa* (Pixinguinha), enfim, é "puxada" por um andamento rápido.

A chave para a compreensão da obra, *métier* e coragem de Chico Mello está na originalidade e seriedade de sua formação. Sua produção recorre tanto ao experimentalismo vocal do alemão Dieter Schnebel (Mello foi seu aluno, bem como de Koellreutter) e a conceitos inaugurados por John Cage (valorização do silêncio, forma aberta, acaso); passa pelo minimalismo, modalismo e atonalismo, cruza o rock e a cultura étnica. Para ele, música é indizível e não-catalogável. E por isso desafia velhas categorias: por desautomatizar a escuta.

O disco *Do Lado da Voz* (acima), de Chico Mello (no alto), pelo selo Thanx God: a MPB pelo avesso em experiência singular e plural

FOTO DIVULGAÇÃO

ARTISTA	A soprano americana **Barbara Hendricks** (*foto*) faz récita única em programa da Orquestra Verbier da Suíça, com regência do estoniano Paavo Järvi.	O **Nuovo Quartetto Italiano** (*foto*), formado por Alessandro Simoncini e Luigi Mazza (violinos), Demetrio Comuzzi (viola) e Luca Simoncini (violoncelo).	A compositora e pianista Jocy de Oliveira, pioneira em espetáculos multimídia no Brasil. Solistas: a soprano Neti Szpilman e a atriz **Helena Varvaki** (*foto*) e o clarinetista **Paulo Passos** (*foto*).	Os organistas **Alan Morrison** (*foto*), Paul Jacobs e Herndon Spillman e Stephen Tharp estão no elenco norte-americano que participa do 8º Festival Internacional São Bento de Órgão.	O compositor **Arrigo Barnabé** (*foto*) estréia nova obra. Solistas: Céline Imbert, Cida Moreira, Sandro Cristopher e Carlos Careqa. Narração de Arrigo Barnabé e Ana Amélia Duarte.
PROGRAMA	Abertura de *A Flauta Mágica*, de Mozart; *Porgi Amor* e *E Susanna Non Vien!... Dove Sono i Bei Momenti*, de *As Bodas de Fígaro*, de Mozart; *Valsa e Ária da Carta de Amor*, de *Eugen Oneguin*, de Tchaikovsky; e *Sinfonia nº 1*, de Mahler.	*Quarteto nº 7*, de Donizetti, *Crisantemi*, de Puccini, e *Quarteto em mi menor*, de Verdi.	*Solaris — Um Evento Planetário*, que integra música, tecnologia, astronomia e videoarte, numa homenagem ao físico Stephen Hawking, cuja obra inspirou o evento.	Peças de Furio Franceschini, Amaral Vieira, William Krape, Dan Locklair, Josef Gabriel Rheinberger, Maurice Duruflé, Calimério Soares, Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Sebastian Bach, Olivier Messiaen e outros compositores.	*O Homem dos Crocodilos*, ópera que parodia *O Homem dos Lobos*, caso clássico de Sigmund Freud. Tendo a psicanálise por base, o músico criou – com o escritor e músico argentino Alberto Muñoz – a história de um compositor em crise, que teme que o piano devore suas mãos, como um crocodilo.
ONDE E QUANDO	Sala São Paulo – pça. Júlio Prestes, s/nº, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3337-5414. Dia 24, às 21h. De R$ 10 a R$ 80.	Teatro São Pedro – r. Barra Funda, 171, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3667- 0499. Dia 8, às 20h30. R$15. Palácio das Artes – av. Afonso Pena, 1537, Belo Horizonte, MG, tel. 0++/31/3237-7234. Dia 12, às 20h. R$ 16.	Fundação Planetário — av. Padre Leonel Franca, 240, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2274-0096. De 9 a 11 de novembro, às 20h. Preços a definir.	Mosteiro de São Bento – lgo. de São Bento, s/nº, São Paulo, SP. Dias 6, 13, 20 e 27, às 20h30. Grátis.	Centro Cultural Banco do Brasil – r. Álvares Penteado, 112, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3113-3600. Do dia 16 ao 25, às 18h30. De quinta a domingo, às 18h30. R$ 15.
POR QUE IR	Apesar de haver pouquíssimas árias no programa, é sempre um grande prazer ouvir a cantora, uma das mais elogiadas sopranos líricas contemporâneas, com cerca de 20 papéis em seu repertório, os quais defende com calor, carisma e técnica impecável.	A música de câmara de mestres da ópera como Verdi, Puccini e Donizetti, é freqüentemente negligenciada, e o grupo tornou-se especialista na divulgação desse repertório.	Pela nova e arrojada combinação da música experimental com as mais modernas concepções cosmogônicas, aproximando a vanguarda do pensamento científico da música contemporânea.	É uma ocasião rara para se ouvir peças nunca antes tocadas no Brasil, como o *Tríptico Coral*, de William E. Krape; *The Peace May Be Exchanged*, de Dan Locklair; e a recente *Tombeau d'Igor Stravinsky*, escrita no ano passado por Anthony Newman.	Arrigo Barnabé surgiu para o grande público em 1980, com o disco *Clara Crocodilo* e, mais tarde, *Tubarões Voadores*. Fez trilha para cinema e teatro, peças sinfônicas e de câmara. É um dos mais seminais artistas surgidos na música nas últimas décadas.
PRESTE ATENÇÃO	Na cavatina *Porgi Amor*, cavalo de batalha de toda a soprano mozartiana que se preze. Ao contrário de outras árias, com notas difíceis de serem alcançadas, aqui a dificuldade está na própria clareza e simplicidade.	Ao lado de *La Consolata*, para violino e piano, a melancólica e dolorosa elegia *Crisantemi*, de Puccini, é uma das raras obras de câmara de um compositor sempre associado com a música cantada.	Nas projeções realizadas pelo moderno projetor planetário *Carl Zeiss*, além de 65 projetores de slides, três de vídeo e um de cinema de 75 mm, capazes de criar fortes impressões visuais.	No belo órgão Walcker do Mosteiro, vindo da Alemanha, com 6 mil tubos, 77 registros e quatro teclados, inteiramente reformado há quatro anos e aperfeiçoado com um sistema eletrônico de memória.	Na história em quadrinhos *O Caçador de Crocodilos*, que serve de programa e de libreto ao espetáculo. Ela é assinada por Luiz Gê, um dos mais originais desenhistas e roteiristas brasileiros.
O QUE OUVIR	Seus registros de Mozart sempre merecem atenção, caso de *Mélodies & Lieder* (EMI), com a pianista Maria João Pires, a Orquestra de Câmara de Lausanne e regência de Mika Eichenholz.	*Rota*, *Respighi*, *Malipiero* (Claves), com o Nuovo Quartetto Italiano.	*Illud Tempus* (RioArte Digital), ópera de Jocy de Oliveira.	*J. S. Bach – Great Organ Works* (Sony Classical), numa gravação de 1997, e *Organ Music in France and Southern Netherlands* (Sony Classical), de 1995. Ambos com o grande Gustav Leonhardt.	*Gigante Negão* (Núcleo Contemporâneo), de 1999, com Itamar Assumpção, Ana Amélia Duarte, Tuca Fernandes, Mané Silveira, Mário Manga, Dino Vicente e Roney Stella.

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO SOLARIS: SILVIO POZATTO/DIVULGAÇÃO / VIRGÍNIA ROSA: GAL OPPIDO/DIVULGAÇÃO / MARIA BETHÂNIA: MURILLO MEIRELLES/DIVULGAÇÃO

ARTISTA	O pianista franco-libanês Abdel Rahman El Bacha e o **Quarteto Amazônia** (*foto*), com Cláudio Cruz (1º violino), Igor Sarudiansky (2º violino), Horácio Schaefer (viola) e Alceu Reis (violoncelo).	Arnaldo Antunes, Zeca Baleiro, Antonio Nóbrega, o cigano Titi Robin, o grupo finlandês Vartinna e a celta **Mary Jane Lamond** (*foto*) estão entre as atrações do festival de música mundial.	A cantora **Virgínia Rosa** (*foto*) apresenta seu recente trabalho *A Voz do Coração*, acompanhada por Dino Barioni (violões, viola caipira, bandolim e guitarra acústica), Arthur Guidi (guitarra e violão) e Ari Colares (percussão).	**Maria Bethânia** (*foto*) em turnê dirigida por Fauzi Arap. Com Jaime Além (teclados e guitarras), João Carlos Coutinho (piano), Ricardo Amado (violino), Márcio Mallard (cello), João Castilho (guitarra) e Carlos Bala (bateria).	O cantor **Kurt Elling** (*foto*), 32 anos e um dos mais originais cantores de jazz de nossos dias, se apresenta com Laurence Hobgood (piano), Robert Amster (baixo) e Frank Parker Jr. (bateria).
PROGRAMA	No dia 26, *Quarteto op. 59 nº1 Razumovsky*, de Beethoven; e *Quinteto para piano e cordas*, de Schumann. No dia 28, *Quartettsatz*, de Schubert, o *Quarteto*, de Ravel e novamente o *Quinteto*, de Schumann.	Todos os Cantos do Mundo é a quarta versão de um festival internacional organizado pela cantora Fortuna que reúne a produção de diversos artistas e culturas do planeta e grandes nomes da world music.	O repertório do show, composto por 15 canções, é eclético. Inclui o baião *Que Nem Jiló*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, *Pessoa Nefasta*, de Gilberto Gil, *Balada do Cachorro Louco*, de Lenine, e os sambas *Folhas no Ar* e *Pressentimento*, de Elton Medeiros e Hermínio Bello de Carvalho.	Repertório de *Maricotinha*, seu mais recente CD, com sucessos da carreira e músicas inéditas de Vanessa de Mata, Adriana Calcanhotto e Ana Carolina. Ainda no espetáculo, composições de Cazuza, Beto Guedes e Roberto Carlos.	Uma seleção das músicas de seus mais recentes álbuns, lançados pelo reputado selo jazzístico Blue Note: *Close Your Eyes*, *The Messenger*, *This Time It's Love* e *Flirting With Twilight*.
ONDE E QUANDO	Espaço Cultural Promon – av. Presidente Juscelino Kubitschek, 1.830, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3847- 4556. Dias 26 e 28, às 21h. De R$ 15 a R$ 30.	Teatro do Sesc Pompéia – r. Clélia, 93, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3871-7777. Dia 15/11, às 18h. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 18h. De R$ 12,50 a R$ 25.	Teatro Crowne Plaza – r. Frei Caneca, 1.360, São Paulo, SP, tel. 0++/11/289-0985. Dias 1, 8, 15, 22 e 29 (quintas-feiras), às 21h. R$ 15.	Canecão – av. Venceslau Brás, 215, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2543-1241). Qui., às 21h30. Sex. e sáb., às 22h. Dom., às 20h30. Estréia dia 8. De R$ 15 a R$ 45.	Bourbon Street Music Club – r. dos Chanés, 127, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5561-1643. Dias 20 e 21, às 22h30. De R$ 55 a R$ 95.
POR QUE IR	O pianista e compositor Abdel Rahman El Bacha é um talento em ascensão na Europa, onde já recebeu quatro grandes prêmios no conservatório de Paris e venceu o Concurso Rainha Elizabeth, além do Grand Prix do disco francês.	Pela oportunidade de conhecer ao vivo tradições musicais tão díspares quanto a música africana e a escandinava, e descobrir as similaridades e os contrastes entre elas.	Virgínia Rosa é uma das grandes intérpretes do momento. Sua presença marcante no palco já foi notada nas bandas Isca de Polícia, de Itamar Assumpção, e na dançante Mexe com Tudo. Estilo sofisticado de interpretação, em repertório diversificado, do samba ao pop.	O novo CD de Maria Bethânia é um dos melhores da cantora. Com um repertório basicamente romântico, funciona como um retrospecto de toda a sua carreira. Sua interpretação é madura e de transbordante serenidade.	De sussurros delicados que não envergonhariam um Mel Tormé a ameaçadores trovões vocais, Kurt Elling canta com muita personalidade clássicos como *My Foolish Heart* e *Smoke Gets in Your Eyes*.
PRESTE ATENÇÃO	No lírico *Quarteto de Cordas*, de Ravel, o único que ele escreveu em sua vida e, principalmente, no estilo claro e profundo do pianista, com planos bem definidos por cada mão e uma dinâmica clara e variada.	Nas poesias runo-ancestrais do grupo Vartinna, o mais popular grupo folk contemporâneo da Finlândia, que trabalha com ritmos e arranjos – executados com instrumentos típicos – bastantes incomuns aos ouvidos ocidentais.	Na performance de Dino Barioni, com seus violões, e na sutileza dos arranjos concebidos com base na união da voz de Virgínia Rosa com a percussão e as cordas.	Nos belos arranjos de *Dona do Dom*, de Chico César, assinado por Jaime Além, que adorna e valoriza a voz da cantora, e de *Maricotinha*, que leva a composição de Dorival Caymmi de volta às suas origens de samba de roda.	Nas inovadoras letras que o cantor e também compositor escreve para antigos temas instrumentais de Dexter Gordon, Lester Young e Wayne Shorter.
O QUE OUVIR	*Adiós Nonino* (Kuarup), uma homenagem a Piazzolla feita pelo Quarteto Amazônia, que traz, além da faixa-título, as peças *Fuga y Misterio*, *Milonga del Angel* e o raro *Tango Ballet*.	*Paradeiro* (BMG), de Arnaldo Antunes, e *Madeira que Cupim não Rói* (Eldorado), de Antonio Nóbrega.	*A Voz do Coração* (selo Lua) é o seu segundo disco. Gravado ao vivo em dezembro de 2000, no Crowne Plaza, foi lançado no final de agosto. *Batuque*, de 1997, é o seu primeiro disco-solo.	Além de *Maricotinha* (BMG), vale a pena ouvir de novo os hoje raros *Mel* (BMG) e o delicioso *Quando o Carnaval Chegar*, ambos da Philips.	*Live in Chicago* (Blue Note), de 2000, traz Elling e os músicos de seu quarteto, além de Jon Hendricks (vocal), Kahil El'Zabar (percussão), Von Freeman, Ed Petersen e Eddie Johnson (saxofones).

Em Traje de Gala

Gianfrancesco Guarnieri, autor do clássico *Eles não Usam Black-Tie,* volta à dramaturgia depois de longa ausência com a *A Luta Secreta de Maria da Encarnação*

Por Marici Salomão Fotos Henk Nieman

O autor de *Eles não Usam Black-Tie* está de volta. Gianfrancesco Guarnieri, que com Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho fez do Teatro de Arena, nos anos 50 e 60, um marco histórico dos palcos brasileiros, assina o musical que estréia dia 9 em São Paulo, *A Luta Secreta de Maria da Encarnação*. Seus novos personagens, numa demonstração de fidelidade à época áurea do Arena – em que a voz operária era o acorde sonante na meia-lua do chamado *arena stage* –, continuam vestidos de chita, mas a nova montagem de Guarnieri vai ao palco em traje de gala. *A Luta Secreta...* coloca 32 atores em cena, esteiras rolantes compondo os cenários e orquestra ao vivo, em um orçamento de R$ 1 milhão. Natan Marques e Roberto Sion assinam direção musical e regência, respectivamente; e J.C. Serroni é o responsável pelos cenários. A direção é do carioca Marcus Vinicius Faustini, que no ano passado dirigiu uma versão elogiada por crítica, autor e público de *Eles não Usam Black-Tie*, o maior sucesso do dramaturgo, encenada pela primeira vez em 1958.

O musical dramático *A Luta Secreta de Maria da Encarnação* empresta do início da trajetória de Guarnieri algumas características importantes: está baseado na expressão política, na música e na nacionalização dos personagens. Há também a diversidade de gêneros utilizados pelo dramaturgo em sua carreira, que vão do dramático ao épico, mas com um tom que marca a dissonância: os novos personagens não estão divididos mais entre o bem e o mal, o opressor e o oprimido, a vítima e o algoz, como nos espetáculos do Arena, sobretudo os *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*, em que o maniqueísmo atingia seu auge. Agora, todos os personagens encarnam suas próprias contradições: Agenor é o esquerdista que desistiu da luta; Evaristo, o militar que morre ao tentar salvar uma mulher de ser espancada pelo marido; Caieiras, bom marido, mas delator direitista; e a própria protagonista, vítima e algoz de um plano macabro. Emanação da gente miserável do Brasil, Maria da Encarnação nasce no sertão nordestino, em 1920, mas cedo se despede das alegrias da vida, quando é estuprada e levada a se prostituir. Pelas mãos de um jagunço, no entanto, é alfabetizada, o que é decisivo para sua vida. Já na grande cidade, envolve-se com as lutas da esquerda e tem

O dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri, que fez história nos palcos brasileiros com o Teatro de Arena, nos anos 50, junto com Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho: além do maniqueísmo

duas filhas, Eugênia e Flor, de casamentos diferentes. Vivencia a morte de Getúlio Vargas, o Golpe de 64 e o AI-5. Assim começa a peça: com a octogenária Maria da Encarnação, em 2000, destrambelhada de dor — espécie de "mãe de Maio" argentina —, buscando as filhas desaparecidas, uma pelas forças da repressão, a outra pela marginalidade. No elenco, Suely Franco, Vanessa Gerbelli, Ewerton de Castro, entre outros.

Autor de peças consagradas da antologia brasileira, como *Gimba*, *A Semente*, *Arena Conta* (Zumbi e Tiradentes), *Castro Alves Pede Passagem*, *Um Grito Parado no Ar* e *Ponto de Partida*, Guarnieri afastou-se parcialmente do tablado nas duas últimas décadas, porque — ele confessa — andou "muito aborrecido com a mesquinhez das pessoas da mídia e do próprio teatro". Nascido em Milão, em 1934, o dramaturgo chegou ao Brasil com os pais, quando tinha seis anos de idade. Cedo, ligou-se ao TPE (Teatro Paulista do Estudante), mas foi em 1955, quando ingressou no recém-criado Teatro de Arena, de José Renato, que começou a marcar sua participação na criação da moderna dramaturgia brasileira. Tinha apenas 23 anos quando escreveu *Eles não Usam Black-Tie*, que inaugurou um novo momento: os personagens falavam e agiam coloquialmente; as discussões entre pais, filhos e compadres giravam em torno de greves, sindicato e repressão. Além disso, colocava em cena, pela primeira vez na história do teatro nacional, um personagem negro de relevância (o ator era Milton Gonçalves) e lançava, aos 40 anos, a grande atriz Lélia Abramo.

Abriam-se então as frentes do Arena, que havia nascido em 1953, um ano antes do fim da era Vargas, e que declinou nos anos 70, no governo de Ernesto Geisel. Visava no início a abrigar a baixo custo, num espaço não-convencional, as produções dos jovens atores formados na Escola de Arte Dramática (EAD), fundada por Alfredo Mesquita. Mas com a entrada de Guarnieri, Augusto Boal e Oduvaldo Vianna Filho, o Arena fez sua antítese ao TBC, mostrando o Brasil da miséria e da luta de classes.

BRAVO! acompanhou o primeiro ensaio corrido do espetáculo, no teatro Sérgio Cardoso, com a presença do dramaturgo. Leia a seguir os principais trechos da entrevista concedida logo depois.

BRAVO!: *A Luta Secreta de Maria da Encarnação* retoma algumas características do Teatro de Arena. Quais delas o sr. ressaltaria?

Gianfrancesco Guarnieri: A maior delas tem a ver com minha primeira peça, *Gimba*, que também foi minha primeira tentativa de enfrentar o palco italiano. A peça tinha essa coisa quase operística, que a gente vê agora em *A Luta Secreta*... Tanto que tinha uma porção de gente em cena, um texto apoiado na música. Em *A Luta Secreta*... eu quis reunir várias tentativas anteriores e fazer uma dramaturgia nova para mim. E acho que essa peça é só o início de um novo trabalho, um caminho novo que encontrei, uma mistura de romance e teatro, do uso do monólogo interior. Estou gostando de ver o monólogo interior da personagem explicitado, teatralizado.

O sr. nunca tinha feito essa explicitação do monólogo interior?

Não, as narrativas eram mais tradicionais. Mas houve uma tentativa que me ajudou muito para essa peça, que foi *Memórias de Marta Saré* (1968). Só que na época, o diretor, Fernando Torres, achou que ela ficaria mais palatável se fosse mais linear. Antes, começava com a morte da protagonista, a Marta Saré. Ela se orientava pelas lembranças das coisas que tinham sido fundamentais em sua vida, as lembranças independiam de cronologia. O que dava muito charme à peça era justamente essa desconexão do tempo. Mas eu também sempre fui muito prático. Se a pessoa que está produzindo um espetáculo está sentindo dificuldade em montar, eu deixo essa pessoa mais à vontade. Então colocamos tudo na ordem direta. O resultado nunca me agradou.

O sr. mexeu muito na peça atual?

Nada. A única coisa que fiz foi uma correção no texto. Mas meu maior acerto foi a escolha do diretor. Fico mais satisfeito em pensar nisso: que eu talvez tenha alguma coisa a ver com o surgimento de um grande diretor. Ele retira soluções do simples, do mínimo...

Como o próprio Arena fazia, a luz substituindo cenário, o *gestus* criando a cenografia...

Sim, mas estou me lembrando da direção de Flávio Rangel, em *A Semente*. Rangel tinha essas soluções simples, que adoro, que é deixar o ator parado em cena, por exemplo. Se o que o personagem tem a dizer é importante, é só deixar ele parado, não precisa nem ficar olhando para o outro personagem. Vi isso na direção de Faustini hoje.

O sr. escreveu a peça sob uma ótica feminina. Na sua concepção, Maria da Encarnação é uma personagem feminista?

(*veemente*) Ela não é feminista. Ela nem sabe o que é isso. Até os 40 anos (1960), ela nem imaginava o que era isso. Ela tem uma grande sensibilidade. Falar assim parece abstrato, esquisito. Mas o personagem popular típico tem essa sensibilidade, essa esperteza, essa vontade de se dar, e também de ter. Encarnação é isso em estado bruto. Ela vai adquirindo uma cultura pela própria vida e vai tendo consciência de que está cada vez mais instrumentalizada para enfrentar sua realidade.

Por que contar essa história sob a ótica de uma mulher?

Bem, eu conheci mulheres assim, inclusive na vida partidária. Talvez não fossem tão inteligentes como a Maria da Encarnação (*risos*). No Partido (*comunista*) havia realmente mulheres bitoladas. Pareciam aqueles artigos de revistas do Partido. Mas isso estou entendendo agora, na época não achava nada disso.

Maria da Encarnação e a Romana, de *Eles não*

Acima, na seqüência das fotos em preto-e-branco, cenas de *Arena Conta Zumbi* e *Um Grito Parado no Ar*. À direita, o diretor Marcus Faustini, Guarnieri e o compositor Renato Teixeira, da equipe da nova peça

FOTOS ICONOGRAPHIA / ICONOGRAPHIA

Abaixo, cena do estupro de *A Luta Secreta de Maria da Encarnação*, com a atriz Vanessa Gerbelli (a jovem Maria) e o ator Fausto Franco

Usam Black-Tie, parecem ser da mesma fonte. Elas encarnam o arquétipo da grande mãe, figuras autênticas e generosas como as mães do teatro de Brecht. O sr. concorda?

Sim, concordo que elas têm essa mesma origem. Mas também têm em comum a sabedoria popular, que emana da experiência. Quando a gente fala de ideologia, está querendo dizer isso: a ideologia popular que vem do embate frente a frente com a vida. E essa é uma característica muito feminina. A mulher tem essa maleabilidade, é mais rica nesse sentido. Tem coisas que um homem não faz, certos muxoxos, certa coqueteria, um negócio mais fofo, ao mesmo tempo que são donas de uma fortaleza...

Para compor o personagem Evaristo, o militar que morre ao defender uma mulher de ser espancada, o sr. disse que partiu de uma imagem que o marcou em 1954...

Sim, durante as agitações de rua, em São Paulo, com a morte de Getúlio, fui testemunha de uma imagem que se tornou antológica na revista *Cruzeiro* pouco tempo depois. Vi um policial militar abraçar uma criança assustada, protegendo-a com seu corpo. Aquilo me comoveu e espantou. Aceitava a imagem, mas ao mesmo tempo pensava: "Caramba, o cara é um policial". Esse é o maniqueísmo da gente: impõe que isso é bom, isso é péssimo.

Mas esse maniqueísmo não pautou o Arena, sobretudo em sua segunda fase, com os *Arena Conta*?

Mas naquela época tinha que partir para o sim e o não mesmo, o bem e o mal. Existia uma censura terrível e tínhamos de brincar ou falar emotivamente, para enternecer. Mesmo assim, irritávamos profundamente o sistema.

Como a censura agia no Arena?

Primeiro a gente era obrigado a mandar o texto. Depois a censura acompanhava o espetáculo. Em 58, *Black-Tie* foi censurado. A certa altura, Romana dizia assim: "Ele está no Dops? Vamos depressa, se não ele entra na pancada!". Aí o exército tirou, e ficou assim: "No Dops? Minha Nossa Senhora!". Isso foi pior, o público morria de rir, porque a Lélia dizia "Minha Nossa Senhora!" como se dissesse "Mataram o homem!".

É possível ainda fazer teatro político no Brasil?

É uma coisa que sempre me pergunto: o que é que se chama teatro político? Onde é que nós fizemos mesmo um teatro político?

Um teatro que conclamava para a luta de classes não era político?

Mas não era um teatro que conclamava, mas que procurava mostrar que existia a luta de classes. Não simplesmente mostrar que um homem é culpado e o outro é bonzinho, mas que por trás disso havia um choque de interesses fundamentais. Fora disso, onde é que tivemos realmente um teatro político? Só em *A Semente* falo diretamente sobre o Partido, mostrando como ele podia se burocratizar, cair em armadilhas, como cai o revolucionário da peça, o cara que faz tudo à força, na porrada, que quer transformar o cadáver de um garoto numa bandeira, mas ele não toma conhecimento de que sua família ficaria horrorizada ao ver esse garoto representado morto. Eu tive essa coragem de dizer, na época: "Espera aí, a coisa não é bem assim não, gente!". E não colocava em cena grandes discussões políticas, cheias de didatismo.

Qual foi o grande mérito do Arena?

Foi trazer o coletivo para a discussão. No início formamos um verdadeiro grupo; depois fomos perdendo as pessoas que foram lutar por sua carreira-solo. Mas eu não ligava pra esse negócio de carreira — eu pensava, não é a carreira que importa, é a revolução!

Sem o precedente histórico do TBC, teria surgido o Arena?

Acho que não. Nós conhecemos o teatro moderno por meio do TBC. Antes dele, o que víamos não eram espetáculos propriamente ditos, eram performances. Atores como Procópio Ferreira, por exemplo, que optavam por trabalhar com atores menores para valorizar seu próprio talento. Então surge o TBC com espetáculos incríveis.

Como o sr. viu o Brasil depois do Golpe de 64?

Claro que o golpe foi uma coisa importante, mas como o mundo vem se conduzindo hoje é que é uma coisa realmente acachapante. A questão do ser humano é que preocupa, como ele é atirado de um lado para o outro e acaba fazendo coisas terríveis, incongruentes, parece que quer acabar consigo mesmo. O sistema foi retirando aos poucos tudo da gente, e se você tira um pólo, a história morre. Poucas coisas que cheguei a dizer e estava inteiramente certo: ao acabarem com tudo, sobra ao capitalismo se olhar de frente no espelho, porque não tem o outro pólo para ele ver. Eu dizia: ele vai se olhar e vai dar crepe. Deu e continua dando. Não arrebentaram o World Trade Center? Cadê a invulnerabilidade? Não há. Tira um pólo e surge outro, muito pior. Muito pior.

Sua dramaturgia se ressentiu com o fim do Arena, em 70?

Não dava para se ressentir, porque havíamos chegado ao fim de um ciclo. O Arena foi estrangulado economicamente, como o teatro de um modo geral. Mas depois do Arena, ainda teve *Castro Alves Pede Passagem*, *Um Grito Parado no Ar*, *Ponto de Partida*. O grande problema não foi o fim do Arena, mas esse tempo de mesquinhez das pessoas, da falta absoluta de generosidade, todo mundo correndo atrás da mídia. Andei muito aborrecido com isso tudo.

Mas o sr. foi para a tevê.

Bom, eu precisava sobreviver. Eu discutia muito com Viannninha sobre a continuidade de nossas carreiras. "Vamos viver do quê?", a gente se perguntava. E a tevê sempre teve um lado positivo, antigamente ela propunha alguma coisa. O melhor é a relação com o povo que ela permite. Isso realmente é muito positivo, não é demagogia.

O sr. chegou a afirmar, quando reestreou *Black-Tie*, no ano passado, que o teatro havia perdido o sentido.

Não foi o teatro que perdeu o sentido, mas a gente, o ser humano é que perdeu o rumo. Mas veja você como é bonito esse mundo: Faustini me deu uma força e um estímulo enormes para voltar. Então pensei: vou deixar de frescura e voltar a fazer teatro. ■

À direita, Oduvaldo Vianna Filho e Chico de Assis no Teatro de Arena nos anos 50, em cena de *Eles não Usam Black-Tie*, de Guanieri. Na página oposta, no alto, Lélia Abramo e Xandó Batista em cena do mesmo espetáculo; abaixo, cena de bordel em *A Luta Secreta de Maria da Encarnação*

FOTOS ICONOGRAPHIA

Onde e Quando

A Luta Secreta de Maria da Encarnação, de Gianfrancesco Guarnieri. Direção de Marcus Vinicius Faustini. Música de Renato Teixeira. Com Suely Franco, Vanessa Gerbelli, Ewerton de Castro, Carmo Della Vecchia, entre outros. Estréia no dia 9 no Teatro Sérgio Cardoso (rua Rui Barbosa, 153, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/288-0136). Sexta e sábado, às 21h; domingo, às 20h. R$ 10. Patrocínio: Instituto Takano e Petrobras

A Festa de Batsheva

Companhia israelense volta ao Brasil neste mês para apresentar *Deca Dance*, em que o coreógrafo Ohad Naharin faz uma colagem de várias peças para comemorar os dez anos de sua parceria com o grupo. Por Adriana Pavlova

Em todo o mundo, os nomes do israelense Ohad Naharin e da Batsheva Dance Company são associados à dança contemporânea de qualidade. No Brasil, a companhia ficou conhecida por um único espetáculo, Mabul, *mas que até hoje é apontado como o melhor da edição de 1995 do extinto Carlton Dance, com sua coreografia de fortes alusões ritualísticas, que misturava heavy metal com música barroca. Neste mês, a companhia volta ao país para apresentar, em São Paulo, Porto Alegre e Rio de Janeiro,* Deca Dance, *uma espécie de coreografia-celebração dos dez anos de parceria entre o coreógrafo e o grupo, sediado no Suzanne Dellal Centre of Dance and Theatre, em Tel Aviv. O espetáculo é quase uma colagem de cenas das oito coreografias feitas por Naharin para o grupo, desde que voltou dos Estados Unidos para comandar a companhia fundada em 1964 pela baronesa Batsheva de Rotschild, sob supervisão da mestra americana da dança moderna, Martha Graham.*

Em Deca Dance, *Naharin usa cenas de coreografias como* Anaphase, Sabotage Baby, Moshe *e da própria* Mabul. *Imagens como a de todos os 16 bailarinos do grupo dançando alucinadamente em cima de cadeiras se misturam a lindos pas-de-deux, a movimentos mais viscerais feitos no chão ou até à leveza de encontros amorosos. Como se trata de uma "festa de aniversário", em alguns momentos a própria platéia é convidada a participar também. Mas não é nada que assuste. Naharin tem realmente o que festejar: a opção de se dedicar integralmente à Batsheva, ajudando a transformá-la na companhia que é hoje, permitiu também que suas peças saíssem do repertório do grupo israelense para figurar em companhias do porte da Ópera de Paris, Les Grands Ballets Canadiens, Nederlands e Cullberg. Outro dos seus feitos foi ter criado um corpo mais jovem do grupo, o Ensemble, com 14 bailarinos. Abaixo, leia os principais trechos da entrevista concedida por telefone pelo coreógrafo a* **BRAVO!**:

BRAVO!: A passagem da Batsheva pelo Brasil, em 1995, teve um grande impacto. Você se recorda desse encontro com os brasileiros?

Ohad Naharin: Lembro de um público muito próximo e solícito, mas o que ficou na minha mente foi a sensação de uma familiaridade muito grande com o povo brasileiro. Apesar de não saber que nossa passagem pelo país tinha sido tão impactante em termos coreográficos, tenho a

Ao lado e na página oposta, cenas do espetáculo: de delicados pas-de-deux a movimentos mais viscerais feitos no chão

FOTOS DIVULGAÇÃO

lembrança clara de que senti que os brasileiros e nós, israelenses, temos uma energia muito parecida: enquanto nós temos que sobreviver enfrentando problemas políticos, os brasileiros têm de brigar contra problemas econômicos.

O que mudou na sua carreira de coreógrafo desde *Mabul*? O público brasileiro verá a mesma companhia de antes?

Mabul foi feita há oito anos. Estou na companhia há mais de uma década. A Batsheva é um workshop contínuo, é um espaço onde eu faço minha pesquisa, onde eu desenvolvo minha linguagem. Nestes últimos anos, desde que estive no Brasil, percebo muitas vezes que ainda me impressiono com o que o corpo pode fazer. Sou muito feliz porque tenho um suporte para criar, tenho a liberdade para pensar e criar. Quão longe podemos chegar com os nossos corpos? Qual é o nosso limite? Vou testando sempre os limites dos meus bailarinos e cada vez indo mais longe. Estamos num lugar muito diferente do que estávamos quando fizemos *Mabul* pela primeira vez. E *Mabul* é ainda uma peça do nosso repertório, embora hoje seja muito diferente daquela que apresentamos há seis anos.

O espetáculo que a Batsheva trará ao Brasil é uma colagem de antigas peças, celebrando sua primeira década à frente da companhia. Há muito de *Mabul* nessa peça? O que mais poderá ser visto?

Haverá uma pequena seção de *Mabul*, mas também um pouco de *Anaphase*, *Sabotage Baby* e de outras tantas. Fiz a coreografia para o aniversário da companhia e ela já está no repertório, mas mesmo assim tenho a liberdade de continuar manipulando-a para deixá-la mais interessante para mim, para os bailarinos e para o público. O segredo é que eu posso mexer nela sempre.

Se *Deca Dance* é uma colagem de coreografias, não há, então, um conceito fechado para o espetáculo?

Investi muito na composição de um espetáculo que, apesar de ser composto em pedaços, tem um caráter inteiriço. Mesmo havendo partes menores, trechos maiores, o que importa é a coerência do todo. Vou costurando de uma tal forma que no fim há um sentido. O que me interessa é a composição, ou seja, pôr coisas juntas. O público verá a minha pesquisa de movimentos, meu amor por estruturas e fusões de matemáticas. Na verdade, posso dizer que essa obra é sobre muita coisa e, ao mesmo tempo, dizer que é sobre nada. O trabalho se auto-representa. É sobre musicalidade, sobre virtuosismo e eficiência de dançar, sobre prazer, sobre sensualidade, sobre casamento com o público, sobre fazer amor, sobre rir sozinho, sobre rir com outras pessoas ou sobre um estado emocional. Mas é mesmo difícil dizer o que é realmente. Acho que no fim é sobre a comunicação que podemos ter com o público.

Há grandes coreógrafos, como Jiri Kylián, que se baseiam na música para criar seus espetáculos. Outros, como Pina Bausch, fazem perguntas sobre o mundo aos bailarinos para começar a montar suas peças. No seu caso, como começa o processo criativo?

Desde criança, sempre gostei de compor coisas, colocá-las juntas. Gostava de escrever, de desenhar, de tocar música. O que eu faço hoje é a mesma coisa. Eu componho. Não é musica, mas é composição. O corpo humano está no centro do que eu faço. Mas tenho prazer em combinar música, histórias, textos, design e luz em cena. Gosto de trabalhar com todos esses elementos e não os separo em categorias. Minhas peças são o resultado dessa união, dando espaço para que as pessoas tenham chance de imaginar e sonhar coisas baseadas no que eu apresento. Eu tenho um processo interessante com os meus bailarinos, porque o que eu espero criar é sempre diferente do que se passa no final. O mais interessante para mim é o *gap* entre o que espero criar e o que acontece em cena.

Em certos momentos de *Mabul* havia um clima ritualístico, quase sacro, apesar de haver também cenas profanas. Sua criação, de alguma forma, tem influências religiosas?

Vocês rezam para Deus? Para mim, Deus é uma invenção. Deus é uma invenção humana. Deus existe porque o homem o inventou. Eu nunca pensei no meu trabalho como uma oração e nem em nada relacionado a Deus, porque para mim Deus não tem importância. Nas minhas coreografias não há influência religiosa. Há, sim, uma espiritualidade e um mistério. Trabalho com o poder da imaginação, mas não tem nada a ver com a religião, porque religião é símbolo de medo.

Você vive num país dividido há décadas por um conflito religioso e político. Em algum momento, nesses dez anos de Batsheva, você abordou essa questão?

Eu não tenho ilusões de que eu possa mudar a situação com as minhas coreografias. Sou muito informado sobre o que acontece. Muitas vezes fico muito transtornado e raivoso. Meu trabalho é uma sublimação de muitas coisas, inclusive uma sublimação da minha posição política. Mas eu nunca tentei deixar isso explícito no palco porque não é o meu propósito. Tem gente que diz que o meu trabalho é muito político. Outra vez posso dizer que é fruto da minha fascinação por fundir elementos. É sobre religião? Vou dizer não. É sobre vítimas inocentes? Vou dizer que não. Sobre amor? Não. E no fim vou chegar à conclusão de que é sobre um pouco de tudo isso. ▌

Ao lado, cena de *Anaphase*, uma das peças de Naharin que foi incluída em *Deca Dance*; na página oposta, no alto, bailarina em movimento da coreografia *Queens of Golub*

Onde e Quando

Batsheva Dance Company.
Deca Dance, de Ohad Naharin.

- Porto Alegre: Dia 4 de novembro, às 19h. Teatro do Sesi (av. Assis Brasil, 8.787, tel. 0++/51/3347-8706. R$ 30 (Mezanino), R$ 60 (Platéia Alta) e R$ 70 (Platéia Baixa).
- São Paulo: Dias 6 e 7, às 21h. Teatro Municipal (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, Centro, tel. 0++/11/223-3022. R$ 20 (Setor 5), R$ 30 (Setor 4), R$ 50 (Setor 3), R$ 90 (Setor 2) e R$ 120 (Setor 1).
- Rio de Janeiro: Dias 9, às 20h30, e 10, às 21h. Teatro Municipal (pça. Floriano Peixoto, s/nº, tel. 0++/21/2262-3935. R$ 20 (Galeria), R$ 50 (Balcão Simples), R$ 100 (Platéia e Balcão Nobre)

Uma história de futuro

Panorama RioArte de Dança comemora dez anos com uma programação que reúne jovens talentos e nomes consagrados. Por Katia Canton

A dança contemporânea brasileira comemora neste mês, com uma extensa programação, a 10ª edição de um dos mais importantes festivais do país, o Panorama RioArte de Dança. Surgida em 1992 — quase no mesmo momento em que o Carlton Dance encerrava uma era de apresentações —, a mostra é, para uma das suas fundadoras, a curadora Lia Rodrigues (que divide a função com Roberto Pereira desde 1998), um símbolo de uma política cultural de sucesso que tornou possível a continuidade da iniciativa, acumulando experiências com espetáculos, debates e exposições. "O Panorama é a prova de que é possível fazer um festival que tenha periodicidade no Brasil. Fomos expandindo os limites da dança carioca para ganhar outros nomes do país e, em seguida, estabelecer parcerias com artistas internacionais. É uma história bem-sucedida", diz.

Relevada a data especial, neste ano não será diferente. As atrações, que serão abertas ao público a partir do dia 1º e se estenderão até o dia 11, reúnem as peças de novos coreógrafos — os chamados *Novíssimos* — às de nomes consagrados. Os brasileiros mais conhecidos são Cristina Moura, Marta Soares, Marcelo Gabriel,

Cena de *O Homem de Jasmim*, de Marta Soares, uma das atrações do festival deste ano: diversidade estética nos palcos e pesquisa de alternativas

FOTO JOÃO CALDAS/DIVULGAÇÃO

Onde e Quando

10ª Panorama RioArte de Dança – As atrações, divididas basicamente em dois locais, incluem espetáculos, lançamentos de livros e de vídeos, debates e exposições apresentados ao longo de duas semanas.

Teatro Carlos Gomes
(rua Pedro 1º, 4, Centro, tel. 0++/21/2232-8701)
Dia 1, às 20h – *Mazy*, com Cia. Willi Dorner (Áustria) e lançamento do livro *Práticas de Interculturalismo*, edição de Mark Deputter.
Dia 2, às 20h – *Mono Subjects*, com Thomas Lehmen (Alemanha).
Dia 3, às 20h – *Joaquim Maria*, com Marcia Milhazes Dança Contemporânea (Rio de Janeiro).
Dia 4, às 20h – *The Moebius Strip*, com Gilles Jobin (Reino Unido).
Dia 7, às 20h – *Rétrospective*, com a Cia. À Fleur de Peau, de Michael Bugdahn e Denise Namura (brasileira radicada na França).
Dia 8, às 20h – *Aatt Enen Tionon*, com a Association Edna Boris Charmatz (França) e lançamento do livro *Lições de Dança 3*, da Editora UniverCidade, organizado por Roberto Pereira e Silvia Sotel.
Dia 9, às 20h – *O Útero Cromosserial*, com Marcelo Gabriel (Belo Horizonte).
Dia 10, às 20h – Espetáculo com a Staccato Companhia de Dança (Rio de Janeiro); *Mildred Mildred*, com a Dupla de Dança IksWalsinats (Rio de Janeiro); e *Asè*, com a Ana Vitória Dança Contemporânea, que também lançará site próprio.
Dia 11, às 20h – *Vaidade*, com Dani Lima (Rio de Janeiro).

Espaço Cultural Sérgio Porto
(rua Humaitá, 163, Humaitá, tel. 0++/21/2266-0896)
Dia 1, às 22h – *Jamais Fomos Modernas*, com a Cia. Esther Weitzman (Rio de Janeiro), e *A Paisagem Daqui é Outra*, com a Cia Márcia Rubin (Rio de Janeiro).
Dia 2, às 22h – *Eu e Meu Coreógrafo no 63*, com Bruno Beltrão (Rio de Janeiro), e espetáculo com a dupla Cristina Moura e Giselle Rodrigues (brasileiras radicadas na Bélgica).
Dia 3, às 22h – *O Homem de Jasmim*, com Marta Soares (São Paulo).
Dia 4, às 15h – *Novissimos* (Rio de Janeiro).
Dia 5, às 15h – Ciclo de Vídeo Dança Itaú Cultural: Mostra *British Council – Forward Motion*. Abertura com Fabiana Britto, doutoranda em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e consultora do Itaú Cultural, e exibição do programa *Dance Boom*, na Galeria. Às 20h, *Suddenly, Anyway, Why all This? While I...*, no projeto *Corpo em Risco*, com a Impure Company, de Hooman Sharif (Oslo); e debate com convidados.
Dia 6, às 15h – Mostra *British Council – Forward Motion*. Abertura com Emma Gladstone, diretora de programação do The Place Theatre, de Londres, e exibição do programa *Prime Movers*, na Galeria. Às 20h, espetáculo do projeto *Corpo em Risco*, com Alejandro Ahmed (Santa Catarina) e debate com convidados.
Dia 7, às 15h – Mostra *British Council – Forward Motion*. Abertura com Sônia Sobral, coordenadora do Núcleo de Artes Cênicas do Itaú Cultural, e exibição do programa *Framing Ideas*. Às 20h, *À Bras le Corps*, da Association Edna, Dmitri Chamblas e Boris Charmatz (França).
Dia 8 – Lançamento do vídeo *Série Perfis Contemporâneos*, sobre a coreógrafa Marcia Milhazes, de Andréa Loureiro, da Multi-Rio.
Dias 9 e 10, às 22h – *Scan*, com a Rosemary Butcher Company (Reino Unido), que apresenta também demonstração comentada sobre sua coreografia em desenvolvimento, *View from Vertical*. Seminários com convidados.

Largo da Lapa
Dia 2, às 23h –Videoinstalação *...Because I Might Loose*, da dupla de artistas plásticos Maurício Dias e Walter Riedweg.

FOTOS CHRIS NASH/DIVULGAÇÃO

Acima, capa do livro *Coreografia de uma Década – História do Panorama RioArte de Dança*, publicado pela Casa da Palavra e, ao lado, cena de *Scan*, da coreógrafa Rosemary Butcher. Na página oposta, na seqüência, Marcelo Gabriel; cena de *Vaidade*; bailarinas em *Moebius Strip*, de Gilles Jobim

FOTOS DIVULGAÇÃO / FELIPE ROCHA/DIVULGAÇÃO

Marcia Milhazes, Marcia Rubin, Paulo Caldas, Maria Alice Poppe, Dani Lima, Ana Vitória, Esther Weitzman e a dupla Frederico Paredes e Gustavo Ciriaco. Entre os estrangeiros, apresentam-se pela primeira vez no Brasil coreógrafos como Boris Charmatz, Gilles Jobim, Thomas Lehmen, Wile Dorner e Rosemary Butcher (*veja programação na página oposta*). Ao mesmo tempo, haverá o debate *Corpo em Risco*, com palestras sobre a violência urbana que reúnem, além de jornalistas e especialistas na área, coreógrafos como Alejandro Ahmed, do grupo Cena 11, e o iraniano Hooman Sharifi. E, seguindo a tradição, exibições de vídeos, instalações e lançamentos de livros, entre eles o comemorativo *Coreografia de uma Década – História do Panorama RioArte de Dança*, de Adriana Pavlova e Roberto Pereira (Casa da Palavra, 176 págs. R$ 30).

Lia Rodrigues diz que, em 1992, quando foi convidada pela então coordenadora da Rioarte, Lilian Zaremba, para fazer uma mostra de dança, não imaginava tanta repercussão e que, daquele início tímido, sem verbas, nasceria um festival do porte do Panorama. "Naquela época não se pensava em continuidade e não se tinha a mínima idéia do crescimento do projeto. Era uma oportunidade para os novos grupos. Já existia o Carlton Dance que, desde meados dos anos 80, havia trazido nomes importantes da dança internacional e nacional para os palcos brasileiros, mas faltava um lugar para apresentar o novíssimo, que era o projeto do Panorama", diz. Na ocasião, a mostra era dedicada à memória, homenageando a história da dança moderna paulista, e nomes como os de Chinita Ullman, Maria Duschenes, Renée Gumiel e Klauss Vianna. Durante o mês de julho, 1,6 mil pessoas assistiram às apresentações. Foi o suficiente. No ano seguinte, o festival se repetiu, dessa vez com uma verba de US$ 1,3 mil. No contexto de escassez de iniciativas brasileiras na área de dança, o Panorama se consolidou rapidamente, contagiando uma legião de coreógrafos independentes, teóricos, escritores, bailarinos, novos grupos. Deborah Colker, que se tornou uma das mais conhecidas criadoras brasileiras, exibiu sua primeira coreografia naquele ano. Depois, outros nomes importantes foram lançados, como os de Regina Miranda, João Saldanha, Helena Bastos, Marta Soares, Dani Lima, Vera Sala, entre outros.

O resultado, ao longo de uma década, foi a produção de uma enorme diversidade de iniciativas estéticas e conceituais que incorporou os legados experimentais dos anos 60 e 70, somados a um interesse renovado pelas histórias e pesquisas literárias. Coreógrafas apresentadas pelo Panorama RioArte de Dança, como a própria Lia Rodrigues ou Marcia Milhazes, por exemplo, inovaram ao buscar inspiração em Mário de Andrade e Machado de Assis, respectivamente, além de temas religiosos e parlendas da tradição oral brasileira. A essas experiências somaram-se várias outras, como as de Marcelo Gabriel e sua Dança Burra e as de Adriana Banana, que levaram ao público uma linguagem que aborda a violência, a intimidade, os limites da condição humana e do relacionamento entre as pessoas.

Mesmo depois da experiência acumulada nesses dez anos, Lia não se atreve a apontar um futuro para a dança brasileira, mas vetores: "Se é que se pode diagnosticar algumas tendências, uma delas é a da união entre dança e tecnologia. O grupo Cena 11, de Santa Catarina, que vai inaugurar o Panorama deste ano, faz isso muito bem. Outra tendência é a que discute o que é um espetáculo, quais os mecanismos da própria dança. Existem muitas caras para a dança brasileira. Essas facetas múltiplas estão afinadas e conseguem se comunicar com o que ocorre em outros lugares. Ao mesmo tempo há algo que é nosso, mas é sutil. O mais significativo dessa dança contemporânea brasileira é a formação de um pensamento". Lia destaca não apenas a diversidade de criadores, mas também a de um grupo de pesquisadores, engajados em discutir novas alternativas. "Em São Paulo, há o núcleo da PUC dirigido por Helena Katz. No Rio de Janeiro, formamos um grupo de estudos que se reúne semanalmente para estudar, e do qual participam Roberto Pereira, Dani Lima e Silvia Soter."

"A palavra-chave hoje é diversidade", diz. E, com a autoridade de quem esteve à frente de um projeto que, de fato, foi bem-sucedido, finaliza: "Para o Panorama não acabar, é preciso fazer revisões sempre, adaptações. Não dá para se acomodar numa situação. Nunca".

A melhor tradução

Editora Perspectiva relança o livro *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*, antologia com as críticas de Décio de Almeida Prado feitas entre 1947 e 1955

Na passagem das décadas de 40 e 50, o teatro brasileiro iniciou um período de transformação crucial, quando os improvisos cederam lugar à unidade, fazendo crescer a importância do texto e do processo coletivo de concepção do espetáculo. Espelhada no modelo europeu, a renovação juntou muitos dos profissionais mais importantes para a história das artes cênicas do país. Em 1947 estreava *Vestido de Noiva*, peça de Nelson Rodrigues com direção de Ziembinski e produção de Os Comediantes, todos nomes que viriam a se tornar referência para as gerações seguintes. Na platéia estava Décio de Almeida Prado (1917-2000), então crítico do jornal *O Estado de S.Paulo*, pronto para traduzir a modernização que se anunciava. Parte dos textos publicados justamente a partir de abril de 1947 e até julho de 1955, e selecionados pelo próprio autor, forma *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*, livro lançado pela Martins Fontes em 1956 e agora reeditado pela Perspectiva (380 págs., R$ 48). A nova edição acrescenta ao original uma apresentação de Sábato Magaldi e um posfácio de Jacó Guinsburg.

Ao lado, capa da nova edição, com a foto do crítico

Na abertura do livro, o amigo e também crítico Sábato Magaldi destaca em Décio de Almeida Prado uma crítica "didática, no melhor sentido da palavra". Ele tomou para si o desafio de aperfeiçoar, aos poucos, a capacidade de discernimento do público. Seu método consistia em iniciar sempre com informações gerais sobre o dramaturgo e sua obra, seguia para uma análise minuciosa do texto e das personagens envolvidas, e só então expunha sua opinião sobre a montagem em cartaz. Os leitores tinham, portanto, elementos consistentes para uma avaliação própria. *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno* está dividido em cinco blocos: *Autores Nacionais*, *Companhias Nacionais*, *Teatro Brasileiro de Comédia*, *Temporadas Estrangeiras* e *Crônicas*. De acordo com Guinsburg, editor da Perspectiva, sai em breve outro livro de Almeida Prado, *Teatro em Progresso*, de 1964, e que também está esgotado. – GISELE KATO

Todo o Brasil em Pernambuco

4º Festival Recife do Teatro Nacional apresenta uma seleção das melhores peças encenadas no Estado e no país neste ano

Entre os dias 8 e 18, a cidade de Recife será sede de uma das mostras de teatro mais importantes do país. O 4º Festival Recife do Teatro Nacional tem como base a seleção, por críticos, estudiosos e jornalistas, de 23 espetáculos de seis Estados brasileiros (Paraíba, Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul). As peças apresentadas são, em sua maioria, produções premiadas que chegam de temporadas bem-sucedidas de seus Estados de origem, como a dirigida por Cibele Forjaz, *Toda Nudez Será Castigada* (SP), de Nelson Rodrigues, e *Bárbara Não Lhe Adora* (RJ), de Henrique Tavares. Das quatro montagens inéditas, todas de Pernambuco, destaca-se o monólogo *HIMEN: HIstórias de MENinas*, de Vileni Garcia e Augusta Ferraz, que interpreta uma menina de rua de 15 anos que narra sua história de vida.

Acima, cena de *Toda Nudez Será Castigada*, com direção de Cibele Forjaz

FOTO LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO

Além de oferecer atividades paralelas – seminários, oficinas, exposições e leituras dramáticas –, o festival homenageia o poeta e dramaturgo pernambucano Joaquim Cardozo (1897-1978), tema da exposição e do seminário *A Obra de Joaquim Cardozo: Para Além do Pós-Moderno*, e a Fundação de Cultura Cidade do Recife edita, em livro, as suas peças: *Os Anjos e os Demônios de Deus*, *O Coronel de Macambira*, *De uma Noite de Festa*, *Marechal – Boi de Carro*, *O Capataz de Salema* e *Antônio Conselheiro*. As apresentações acontecerão em oito palcos convencionais (Teatro do Parque, Teatro Apolo, Teatro Hermilo Borba Filho, Teatro Armazém, Sesc Santo Amaro, Sesc Casa Amarela, Teatro Barreto Júnior e o Espaçarte; ingressos de R$ 2 a R$ 10) e sete alternativos (morro da Conceição, pátio das Igrejas de São Pedro e do Carmo, praça do Ibura, praça Campo Grande, Sítio da Trindade e praça da Coimbral na cidade vizinha de Camaragibe; entrada franca). Informações pelo telefone 0++/81/3425-8046. – HELIO PONCIANO

POR MARCO ANTONIO RODRIGUES

HINO FANTASMAGÓRICO

***Les Misérables* cruza o melodrama exaltado com a ópera popularesca, e oferece algumas alienantes delícias da neocolonização**

"O que caracteriza a pós-modernidade na área cultural é a supressão de tudo que esteja de fora da cultura comercial, a absorção de todas as formas de arte (...). Hoje, a imagem é a mercadoria(...). É também por isso que toda beleza é hoje meretrícia e que todo apelo a ela no pseudo-esteticismo contemporâneo é uma manobra ideológica, e não um recurso criativo". (Fredric Jameson, **A Cultura do Dinheiro***)*

A simpática figurinha encontrada nos *displays* de pontos de ônibus mundo afora é o logotipo de *Les Misérables*. Tem olhos doces e melancólicos, Borralheira que um dia Cinderela será. É Cosette, uma das protagonistas do romance que ao longo de dois séculos atravessou páginas e telas até desaguar aqui, em terras brasileiras, à semelhança exata do musical concebido na Broadway, em 1985. O espetáculo pode ser em geral sumariamente descrito como o cruzamento entre um melodrama exaltado e uma ópera popularesca. Da genitora herda a música que atravessa a obra inteira: canta-se, mesmo ao morrer, seja o que for, mesmo o *Jingle Bell*. Do pai, o sentimentalismo primitivo, telenovelesco.

O título é sugestivo: quer provocar-nos uma sensação de nostalgia com a ingenuidade do mundo dos nossos tataravôs. Durante aquelas horas de entretenimento seria possível recuperar alguma imagem arquetípica de paraíso, um momento histórico superado. O palco é francamente ilusionista: cenografia, vestes, recursos, tudo é feito para que o espectador se sinta numa viagem ao passado, como numa visita a um museu, onde, ao sair, lágrimas o realimentarão.

Estamos numa França logo após a Revolução de 1789. Os valores de liberdade, igualdade e fraternidade estão presentes no imaginário da população que, para fazê-los valer, não hesita em pegar em armas. Ao final, a revolução é vencida, mas o amor de dois jovens, a órfã do início mais um estudante ex-rebelde, estimulado por um ex-presidiário recuperado e enriquecido e que beneficia o simpático casal com polpuda herança, é a mensagem de esperança. Não é uma peça espírita, mas é curioso que na peripécia final, ao morrer, o ex-presidiário seja conduzido, pelo espírito de duas personagens femininas, ao encontro dos fantasmas de *todos* os revolucionários. Juntos, os fantasmas entoam em uníssono o Epílogo.

É claro que Victor Hugo não chegou a tanto, o hino fantasmagórico é mais do que uma licença poética da encenação: é a contemporaneidade necessária. Hoje, até mesmo os fantasmas de liberdade, igualdade e fraternidade em que Hugo acreditava, os valores burgueses, foram destroçados pelo capitalismo tardio. À vida, importa é a herança deixada. Quanto aos miseráveis, que fiquem com a velha promessa de paz celestial pós-morte.

Acima, cena do espetáculo: pastiche perfeito em uma bela sala, em que atores, cenários e orquestra giram como engrenagens azeitadas

FOTO DIVULGAÇÃO

Como pastiche, a obra é perfeita. A tradução deve fazer jus ao original: suas rimas ricas incluem pérolas como "Nada mais importa, a dor ficou atrás da porta...", "Vou partir, a estrada seguir...", e por aí afora. A tecnologia é de ponta: a bela sala de espetáculos, atores, cenários, orquestra, todas as engrenagens giram perfeitamente azeitadas, sem surpresas, erros e sobressaltos. Até alguns intelectuais aplaudiram o fato de hoje podermos fazer, aqui na filial, coisa tão portentosa. Quiçá melhor até que na matriz, a Broadway! Pena que as emoções transbordadas no palco não deixem espaço para que os espectadores se comovam à congestão. Assim, poderíamos usufruir melhor das delícias da neocolonização.

Alívio ao término do espetáculo é não ter que tardar, na volta ao lar, em ponto de ônibus à espera de coletivo: atrás do *display* da orfãzinha conformada, há uma legião de miseráveis prontos pra tomar de assalto a bolsa ou a vida de espectador mais descuidado.

Les Misérables, de Alain Ublil. Direção de Ken Caswell e música de Claude-Michel Schönberg. Teatro Abril (av. Brigadeiro Luís Antônio, 411, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3191-0011). Quarta a sexta, às 21h; sábado, às 17h e 22h; domingo, às 18h. Preços: de R$ 30 a R$ 120

EM CENA	**Antiga – A Milagrosa História da Imagem que Perdeu Seu Herói**. Texto e direção de Dionisio Neto. Com **Helena Ignez** (*foto*), José Rubens Crachá, Djin Sganzerla, Dionisio Neto.	**Babilônia**, de Reinaldo Maia. Direção de Marco Antonio Rodrigues. Com Atílio Beline Vaz, Ailton Graça, Bete Dorgan, Bruno Perillo, Carlos Francisco, Dagoberto Feliz e Juliana Balsalobre.	**Bonitinha, mas Ordinária**, de Nelson Rodrigues. Direção de Ivan Sugahara. Com Angela Delphim, Danilo Menegale, Fernanda Boechat, José Karini, Letícia Isnard e outros	**Uma Questão de Imagem**, texto e direção de Izaías Almada. Com Luiz Guilherme, Mauro de Almeida, Rafaela Puopolo, Dorival Lourenço e Euzébio Simioni.	**A Mancha Roxa**, de Plínio Marcos. Direção de Roberto Lage. Com Malú Rocha, Isadora Ferrite, Silvana Pimpinato, Silmara Deon, Maira Galvão, Mara Heleno e Soraya Aguillera.
O ESPETÁCULO	Às vésperas de uma festa de réveillon, o presidente de uma corporação de mídia, sua mulher (uma diva reclusa), a filha adotiva do casal (uma modelo em ascensão) e um homem que picha frases poéticas no muro da cidade encontram-se numa mansão. A partir daí, sucedem-se revelações e conflitos interiores.	Uma caravana de andarilhos em peregrinação à Babilônia, onde será eleito o novo chefe dos mendigos. A viagem é interrompida com a chegada de um novo integrante que desperta a discórdia.	Edgard está dividido entre se casar com a filha do patrão, o que proporcionará uma vida de conforto, ou viver com Ritinha, seu verdadeiro amor. A montagem original foi concebida para ser apresentada em uma casa de festas, na qual 15 espectadores, acompanham a história por oito cômodos nos quais transcorre a ação.	Jornalista que decide publicar um dossiê sobre a corrupção no Brasil recebe a visita de um estranho que exige dele a entrega dos originais.	Um grupo de seis mulheres presidiárias homossexuais entra em conflito ao descobrir que uma delas é portadora do vírus da Aids. A seqüência de acusações e atitudes punitivas evolui até a consolidação da idéia de um ataque organizado de oprimidos contra opressores.
ONDE E QUANDO	Centro Cultural São Paulo – Sala Ademar Guerra (av. Vergueiro, 1.000, Paraíso, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3277-3611). Até 22/12. De 4ª a sáb., às 20h30; dom., às 19h30. R$ 12.	Galpão do Folias (rua Ana Cintra, 213, Santa Cecília, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3361-2223). Até 16/12. 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 15.	Casa da Matriz (rua Henrique Novaes, 107, Botafogo, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2266-1014). Até 1º/12. 5ª, 6ª e sáb., às 20h. R$ 15.	Teatro Studio 184 (pça. Franklin Delano Roosevelt, 184, Consolação, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3258-0741). A partir de 8/11. 5ª, 6ª e sáb., às 21h; dom., às 19h30.	Teatro Ágora CDT (rua Rui Barbosa, 672, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3284-0290). 6ª e sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 15 e R$ 7,50.
POR QUE IR	O autor considera essa peça o seu texto mais maduro; em relação a outras obras suas (como *Perpétua* e *Opus Profundum*), ele inova ao criar novas formas de contar histórias e não se distanciar da tradição do teatro. *Antiga* foi bem recebida no Festival de Curitiba deste ano.	A montagem explora bem as possibilidades dramáticas dos ambientes e dos grupos marginais, que são mostrados com irreverência crítica e bom humor.	Pela experiência interativa do público com os artistas, num enfoque voyeurístico e testemunhal dos acontecimentos, desde uma simples cena no bar, na qual espectadores e artistas bebem juntos, à brutalidade de um estupro.	É um tema à espera do tratamento exato. Almada, como ator e diretor, teve atuação destacada no Teatro de Arena de São Paulo e em Portugal. Dedica-se à ficção de fundo político em teatro e romance.	É uma peça tão dura quanto *Barrela*, que mostra homens presos. Temia-se que o público resistisse à encenação sem concessões de Roberto Lage. Aconteceu o inverso. O espetáculo mudou de teatro para uma terceira temporada. Plínio encontrou eco.
PRESTE ATENÇÃO	Em como a combinação de diversos recursos cênicos e visuais e, sobretudo, a força simbólica dos personagens podem criar o efeito que o título da peça sugere – os contrastes entre o passado e o futuro.	Em como o diretor procura um teatro na linha da *Ópera de Três Vinténs*, de Brecht, trocando Londres por uma Babilônia imaginária.	Na festa promovida por Werneck, o patrão canalha de Edgard, uma orgia de profunda dissipação moral que deflagra a redenção espiritual do protagonista.	No instante em que a peça vai além dos fatos que dominam o cotidiano e apreende os problemas existenciais do protagonista. O homem só contra forças adversas e as próprias dúvidas é sempre uma figura dramática forte.	Na contenção das atrizes, que representam quase sempre em voz baixa, refletindo as regras de silêncio do cárcere. É impressionante.
PARA DESFRUTAR	Também no Centro Cultural São Paulo, a Cia. de Teatro Fábrica São Paulo apresenta, até o dia 11, montagem de *Macbeth*, de Shakespeare, dirigida por Robert McCrea. De 5ª a sáb., às 20h30; dom., às 19h30. R$ 12 (R$ 2,99 nos dias 1º e 8).	A programação do Grupo Folias d'Arte sempre oferece espetáculos e horários alternativos. Em vídeo, *Feios, Sujos e Malvados*, de Ettore Scola, que também representa o universo marginal.	O romance *Os Irmãos Karamázov*, de Dostoiévski (Ediouro, 744 págs., R$ 45,90), um extraordinário mergulho na alma humana, seus dilemas e sofrimentos com o qual a peça de Nelson Rodrigues mantém relações espirituais e filosóficas.	*Investigação sobre um Cidadão Acima de Qualquer Suspeita*, de Elio Petri, obra-prima cinematográfica sobre a impunidade de quem tem o poder. Interpretação genial de Gian Maria Volonté. Em vídeo.	*Abajur Lilás*, também de Plínio Marcos e dirigida por Sérgio Ferrara, fica em cartaz no TBC (r. Major Diogo, 315, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3115-4622), em nova temporada, até 23/12. Com Ester Góes, Francarlos Reis, Magali Biff, Lavínia Pannunzio e Elder Fraga.

FOTOS SIMONE SPITZ/DIVULGAÇÃO / ANNA AGONIGI/DIVULGAÇÃO / KIKO COELHO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / RENE BRASIL/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

EM CENA	**Romeu e Julieta**, de Shakespeare. Direção e adaptação de Rodolfo Garcia Vasquez. Montagem da Companhia de Teatro Os Satyros (*na foto*, **Brígida Menegatti** e **Germano Pereira**).	**Da Arte de Subir em Telhados**, de Paulo de Moraes e Maurício Arruda Mendonça. Direção de Paulo de Moraes. Com Patrícia Selonk, Simone Mazzer, Ricardo Grings, Marcos Martins e outros.	**O Evangelho Segundo Jesus Cristo**, de José Saramago. Adaptação de Maria Adelaide do Amaral. Direção de José Possi Neto. Com Celso Frateschi, **Maria Fernanda Cândido**, **Eriberto Leão** (*foto*) e outros.	**Apocalipse 1,11**. Dramaturgia de Fernando Bonassi. Direção de Antônio Araújo. Com elenco do Teatro da Vertigem. Na foto, à dir., **Mariana Lima**.	**O Quebra-Nozes**, de Hoffmann, com música de Tchaikovsky e coreografia de Dalal Achcar. Com **Paulo Rodrigues**, **Ana Botafogo** (*foto*), Cecília Kersche, Corpo de Baile e Orq. do Teatro Mun. do Rio.
O ESPETÁCULO	Versão moderna da história do amor adolescente entre Romeu e Julieta, que sofre os impedimentos da rivalidade entre suas famílias, os Capuleto e os Montecchio. Nesta montagem, a trilha sonora inclui nomes como Björk, Belle & Sebastian, Portishead e Massive Attack.	Na volta da cremação do irmão de Das Dores, um grupo de amigos vai conversar sobre a vida no alto do telhado de um casarão abandonado. As telhas cedem, e eles caem no interior da casa, onde se encontram com os mendigos-filósofos Tuim e Trap, que ajudam os amigos a refletir sobre o destino.	Adaptação do capítulo *Manhã de Nevoeiro*, do romance *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, de José Saramago. O encontro de Jesus com Deus e o Diabo em magistral discussão sobre a humanidade e os fundamentos do cristianismo. Literatura com tensão dramática e especulação filosófica.	O Apocalipse de São João, da Bíblia, encenado no antigo prédio do Dops. O público segue os personagens por vários espaços do local num percurso que termina com a opção dessa dramaturgia pelo humanismo em lugar da revelação divina.	A menina Clara recebe de presente de Natal o soldadinho de chumbo Quebra-Nozes. Ela adormece ao lado do boneco, que se transforma em um príncipe. Juntos conhecem um mundo de aventuras.
ONDE E QUANDO	Teatro Pier (cais do porto, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/ 2265-9960). A partir do dia 15. 5ª, às 21h; 6ª e sáb., às 19h e 21h30; dom., às 19h. R$ 20 e R$ 10.	Teatro Casa Grande (av. Afrânio de Melo Franco, 290, Leblon, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2239-4046). Até 16/12. De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20 e R$ 25.	Sesc Vila Mariana (rua Pelotas, 141, Vila Mariana, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5080-3147). A partir de 24/11. 5ª a sáb., às 21h; dom., às 18h. R$ 30.	Antigo Prédio do Dops (rua da Relação, 40, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2225-7148). Até 23/12. 5a a sáb., às 21h; dom., às 20h. R$ 20 a R$ 30.	Teatro Municipal do Rio de Janeiro (praça Floriano, s/nº, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2299-1717). Dias 24, às 21h; 25, às 17h; 30, às 19h30. De R$ 13 a R$ 180.
POR QUE IR	O espetáculo segue Shakespeare na íntegra, mas atualiza o enredo em termos visuais. Romeu é um jovem de calça de couro e camiseta. O público será dividido em duas arquibancadas que representam as famílias rivais dos amantes.	A Armazém Companhia de Teatro tem feito elogiadas montagens – entre elas, a de *Alice Através do Espelho* – ao combinar técnicas circenses com vídeos e música climática, em cenas que misturam fantasia e lirismo.	Saramago mobiliza o leitor-espectador. Pode-se não gostar de toda a sua obra, mas ela é uma escrita inteligente, de sonoridade verbal. O elenco central é sólido.	A peça completa a trilogia bíblica de um dos mais talentosos diretores do teatro atual. Os outros dois espetáculos foram *Paraíso Perdido*, poema inglês clássico de Milton, e o também bíblico *O Livro de Jó*.	É uma das mais queridas peças da dança mundial em razão do seu tema ao mesmo tempo ingênuo e fantástico. É encenada todos os anos, de Kiev a Buenos Aires. No Rio de Janeiro já é uma tradição.
PRESTE ATENÇÃO	Em como – observando-se a trilha sonora, que inclui de bandas de rock a cantora pop – a direção também não esquece que, no original, Romeu e Julieta são adolescentes entre 14 e 16 anos.	No impressionante trabalho corporal dos atores, que literalmente andam pelas paredes, além de outros malabarismos, como saltar do alto de uma plataforma, formar uma corrente humana do alto do teatro até o palco e voar sobre a platéia presos a cabos.	Em como Jesus e Lúcifer são forças que apresentam argumentos igualmente sedutores e profundos. O enredo está muito além da simplificação do bem contra o mal, daí sua força.	Na séria pesquisa de linguagem cênica do diretor, à busca de um teatro em que o local influencia a essência da representação (igreja, hospital, prisão).	Nos efeitos especiais no quadro do *Sonho de Clara* e na aparição da Fada de Açúcar, acompanhada por uma celesta na música de Tchaikovsky, que legou uma pequena obra-prima em cada um dos quadros.
PARA DESFRUTAR	Em vídeo, duas versões cinematográficas do drama shakespeariano: a tradicional de Franco Zeffirelli (1968), com Leonard Whiting e Olivia Hussey, e a modernizada de Baz Luhrmann (1996), com Leonardo DiCaprio e Claire Danes.	Próximo ao teatro, podem-se saborear os menus-desgustação do Nik Sushi (rua Garcia D'Ávila, 83, Ipanema, tel. 0++/21/2512-6446), com sugahi (ostras à milanesa ao molho Ponzu), dobin mushi (consomê de frutos do mar) e tempura de sorvete.	Além do próprio romance de Saramago, outros escritores portugueses como Lobo Antunes, de *O Esplendor de Portugal* (Rocco, 384 págs., R$ 34,50). Da nova geração, *Breviário das Más Inclinações* (Gryphus, 172 págs., R$ 27), de José Riço Direitinho.	Livros do autor do texto da peça, Fernando Bonassi, entre eles *100 Histórias Colhidas na Rua*, *Subúrbio* e *O Céu e o Fundo do Mar*.	*Fantasia*, de Walt Disney, em vídeo. As cenas com a música do *Quebra-Nozes*, transfigurado em balé da natureza, permanecem atuais apesar dos recursos tecnológicos da animação contemporânea. A *Dança Chinesa* com os cogumelos é de enternecer os ogros.

A invenção do híbrido

Caramuru estréia como produto acabado do diálogo entre TV e cinema

Por Mauro Trindade

O filme (com Camila Pitanga): idéia de respeitabilidade e mercado

Há mais de dez anos a televisão é vista como uma tentadora consorte do cinema brasileiro. No dote, viriam os patrocínios milionários das emissoras e todos os invejáveis pontos de audiência. O cinema, por sua vez, ofereceria a inventividade e a qualidade de imagem, numa junção de respeitabilidade artística e liquidez financeira que dinamizaria o mercado audiovisual e geraria mais e mais produções.

Mas não foi o cinema que seduziu a TV. Com o lançamento de *O Auto da Compadecida* (2000), foi a TV que conquistou o cinema – do ano passado para cá, mais de dois milhões de pessoas assistiram a esse filme de Guel Arraes feito com base em uma microssérie anteriormente exibida pela Rede Globo. Agora é a vez do filme *Caramuru – A Invenção do Brasil*, que estréia neste mês, repetir o processo.

"O cinema tem seu prestígio, mas a TV é hoje a

À esquerda, de cima para baixo, experiências anteriores de veiculação e produção: *Canudos*, de Sérgio Rezende, e *O Auto da Compadecida*, do próprio Arraes. Na pág. oposta, Selton Mello no papel-título de *Caramuru*

FOTOS ESTEVAM AVELAR/DIVULGAÇÃO / NELSON DI PAGO/DIVULGAÇÃO

grande indústria cultural que ele gostaria de ser — e até deveria ser", diz Arraes, que também dirigiu *Caramuru*, a minissérie televisiva, exibida durante as comemorações dos 500 anos do Descobrimento. "A TV pode se tornar o grande estúdio de cinema no Brasil. Ela produz um *star system*, tem produtos mais artísticos, outros não. Às vezes fico pensando que tudo não passa de um controle. Se eu girar para um lado, é TV. Para o outro, é cinema."

O controle pode ser a HDTV (*High Definition Television*, ou Televisão Digital de Alta Definição), tecnologia utilizada em *Caramuru*. Menos do que um problema de custos — na verdade, a película representa cerca de 15% do valor de uma produção —, a HDTV oferece uma qualidade de imagem próxima à da película de cinema, com todos os recursos da televisão e um controle absoluto das etapas de acabamento, que passa a ser realizada inteiramente em estúdios de TV, sem a necessidade de revelação em laboratórios. Nelson Farias, diretor de produção do filme, chega a classificar a transição da TV analógica de hoje para a HDTV como uma revolução tecnológica. "Igual à evolução do cinema mudo para o cinema falado e do preto-e-branco para o Technicolor", diz.

Com o previsto advento da HDTV como padrão nacional em todas as emissoras *broadcasting* até, no máximo, 2011, a produção no novo formato promete se tornar dominante em poucos anos. Arraes acredita numa nova era que surgirá com a HDTV. "No Brasil, sem dúvida isso abre uma nova perspectiva na ligação entre cinema e TV. As vantagens são inúmeras, sobretudo para um diretor de TV como eu. O equipamento é mais leve, não existem problemas de gastar película, todo o processo é mais fácil e mais rápido. No caso de *Caramuru*, talvez a grande vantagem tenha sido utilizar toda a experiência técnica da TV Globo, como os técnicos, equipamentos e o padrão de produção. Com a HDTV não existe essa transição, a integração entre TV e cinema é imediata. E o produto só vai para o laboratório para ser cinescopado", diz.

Se terá uma maior afinidade técnica a partir de agora, a relação entre o cinema e a TV não é exatamente uma novidade. *Dias Melhores Virão*, de Cacá Diegues, foi exibido primeiro na Rede Globo, em 1990. E a TV Cultura co-produziu *Veja Esta Canção*, do mesmo diretor. No exterior, a RAI italiana e o Channel Four, da Inglaterra, são costumeiros coprodutores de filmes de cinema, e, nos Estados Unidos, a TNT e a HBO produzem seus próprios filmes, disponíveis nas videolocadoras em DVD e VHS. "*Canudos*, do Sérgio Rezende, passou antes na TV, em quatro capítulos, e Renato Aragão e a Xuxa já fazem isso instintivamente. Mas podemos fazer mais do que apenas o filme de verão", acrescenta Arraes.

Sem empilhar referências históricas como na minissérie, o filme *Caramuru* é uma comédia ligeira sobre o *ménage à trois* entre o português Diogo Alvarez, o Caramuru (Selton Mello), e as irmãs tupinambás Moema (Déborah Secco) e Paraguaçu (Camila Pitanga), que se torna sua mulher. A trajetória dos personagens baseia-se no poema épico de Santa Rita Durão (1722-1784), e tudo é narrado com despretensão, humor e um "papo esperto" que lembram a pri-

Camila Pitanga e Déborah Secco em cena: comédia ligeira que acena para o futuro

meira experiência de Arraes na TV, o seriado *Armação Ilimitada*. "As índias do filme são quase garotas de praia", diz o diretor, que escandiu alguns planos na adaptação para o cinema, além de eliminar a figura do narrador. "O Jorge Furtado (*co-roteirista de* Caramuru *e também cineasta*) me chamou a atenção para o fato de que uma cara em close é linguagem de televisão."

Arraes não enxerga seu novo filme como um produto televisivo, nem acredita que produções similares devam obrigatoriamente se submeter à estética desse veículo: "Quando fazia o *Armação*, me diziam que eu deveria alongar as cenas porque a pessoa em casa não teria tempo de vê-las, estava lavando louça, essas coisas. Ao contrário, sempre fiz um corte rápido, e o José Carlos Avelar escreveu que esse tipo de corte em *O Auto da Compadecida* tinha mais a ver com o cinema mudo. Claro que com o videoclipe a história é outra. Com ele, o ritmo se acelerou". Jorge Furtado, por sua vez, confirma que, durante as filmagens, o enquadramento escolhido deveria ser capaz de atender tanto ao cinema quanto à televisão.

Os filmes de Guel Arraes também espelham outras referências artísticas, do cinema alemão do início do século passado, devedor do Expressionismo nas artes plásticas, aos elementos circenses da peça de Ariano Suassuna que gerou *O Auto da Compadecida*. Nesse diálogo de linguagens, do qual *Caramuru* é um produto típico, está a idéia central que permitiu levar adiante a mais bem-sucedida parceria brasileira entre cinema e TV. Uma parceria que já faz barulho e promete fazer muito mais.

A vida é vídeo

Diante das imagens literais e sucessivas do terror, a televisão prestaria um grande serviço se permanecesse calada. Por Nirlando Beirão

FOTO GETTY IMAGES

Desde 11 de setembro o mundo vive o choque da imagem. De repente, o impacto duplo, literal e sucessivo nas torres gêmeas do World Trade Center, captado pelo grande olho da TV, é a metáfora que inaugura o milênio do videogame, da videoconferência e do videofone – aquela máquina esquisita dos repórteres espertos da CNN.

Todos os elementos da tragédia são signos, emblemas, ícones. Os monolitos da afluência da América, às vezes tomados como monumento ao seu orgulho isolacionista, ruem um depois do outro, vítimas de um espetáculo de grandiosidade macabra que começa na ação de meros canivetes. É um show de contradições, a racionalidade profana sendo desafiada pela desrazão selvagem de criaturas que parecem ter se inspirado nos scripts da fábrica de sonho de Hollywood e que correram o risco paradoxal de pretender dizimar americanos exatamente ali onde metade dos circunstantes nem o era. Colhem uma celebridade instantânea e planetária da qual, suicidas da fé, não podem usufruir.

As imagens, profissionais ou amadoras, repetidas à exaustão, transmitem, em seu espalhafato pirotécnico, a sensação dupla de um repúdio vingativo e de uma catarse dolorosa diante do que só resta o silêncio. Nunca a tevê foi tão loquaz em sua cobertura, e nunca as palavras foram tão inúteis. A dissociação radical vídeo e áudio foi a quintessência desse paradoxo sangrento da Terça-Feira Negra transmitida via satélite.

Para refrescar a cabeça, eis aqui um episódio frívolo envolvendo um ilustre purpurado e sua técnica de assistir televisão. Aos domingos, Sua Excelência Reverendíssima se sentava para assistir religiosamente às partidas de seu time de futebol, e o que fazia ele? Cortava o som do televisor e acionava, para o feroz bailado da bola, a trilha sonora de sinfonias clássicas. O bondoso cardeal – personagem real, convém ressaltar, tanto quanto pode ser real o Corinthians de sua fervorosa predileção –, aposentado hoje dos ofícios divinos mas não de seu amor profano, talvez ainda poupe seus ouvidos entretidos com Mozart do estardalhaço de gooooolll dos arautos da pátria de chuteiras.

Bem que o peculiar exemplo cardinalício poderia ter inspirado tanto quem estava do lado de cá como quem estava do lado de lá das transmissões da tragédia. A superprodução das imagens, com tal riqueza tecnológica e tanta surpresa logística, teve de recorrer ao suporte de locuções idiotas, a um infindável desfile de palpiteiros com muitas letras na qualificação e nenhum brilho nos comentários, o rastejar do óbvio, pura encheção de lingüiça. O terror acabou desencadeando, no *day after*, antes que o pó baixasse, o efeito colateral de uma epidemia de besteiras, proferidas com o aval solene das titulações acadêmicas ou do notório saber, verdades definitivas como aquelas que são enfatizadas nas mesas redondas do esporte, se bem que nessas se deva reconhecer que o pipocar tosco das emoções não se esconde atrás de nenhuma empáfia erudita. Menos mal que Dan Rather, âncora da CBS, tivesse tido seu momento de Roberto Avallone ao externar seu ódio ao inimigo, no programa de David Letterman, em esguichos de lágrimas e soluços constrangedores.

A quem essas observações se referem? – vocês hão de perguntar. Aos telejornais da Globo? Ao inefável Ratinho? À BBC de Londres? Aos canais americanos 24 horas on line? Bem, referem-se a todos, e não só porque

Na seqüência, o impacto da imagem progressivamente enfraquecido pela cacofonia verborrágica

todo o jornalismo de tevê, numa recaída monocromática, do tipo preto-e-branco, sim ou não e, ecoando George W. Bush, nós ou eles, repetiu um discurso único, guerreiro, vingativo, tango de uma nota só sem direito a suingue ou *pasodoble*. Mas também porque a cobertura só teve uma matriz televisiva, a CNN, com sua *expertise* em invasões e desastres, apta a administrar num evento sem intervalos as necessárias oscilações de temperatura dramática, com sua competência cenográfica em juntar no mesmo palco — no, vejam só, teatro de guerra — jornalismo e show business, repórteres cobertos de poeira e de pólvora, sob o estrondo dos petardos, personificação de uma ousadia charmosa que lhes dá ingresso ao *star system* da notícia.

É a CNN quem dá o tom. Os outros apenas fazem a dublagem. Às vezes em tradução claudicante, como a que se fez aqui no Brasil, sempre a um passo do ridículo, em sua avidez meio infantilóide de entrar a todo custo na foto, mesmo que seja, como insistiram as várias versões das Organizações Globo, para tentar transformar em perigoso extremista do Talebã um remoto prefeito de Chuí, RS, flagrado envergando o suspeito nome de Muhammad. Quando não era isso, era um ex-agente do Mossad deitando conselhos práticos para quem teme encontrar um xiita de turbante debaixo de sua cama.

Duro é quando se percebe, como não deu para esconder desta vez, que se pode estar dublando o que já é dublado. A emissora que foi de Ted Turner — do qual um dos orgulhos era a velha amizade com Fidel Castro — também tirou o véu. Enquanto excedia-se no esplendor das imagens e nas peripécias das reportagens, a CNN falou uma língua provinciana com sotaque caipira do Texas, salpicada de clichês bélicos, na reverberação das bravatas de gabinete, exuberância irracional do oficialês.

Dá para entender até por que, em certo momento, 90% dos americanos aprovavam a retaliação e ansiavam por um gesto guerreiro. Estavam todos cortados pela dor, é bem verdade, mas arrisco dizer que, numa sociedade em que a vida é vídeo, o show demandava ação. Por melhor que seja o know-how coreográfico dos protagonistas da Casa Branca, do Pentágono ou do Capitólio (reparem na adequação dos cenários), a platéia do grande espetáculo americano já não continha seus bocejos diante do canastrão Bush em seu circo de marionetes. Quando se impacientou, no fundo mostrava-se saudosa daquele videogame jogado no Golfo, riscos luminosos de mísseis rasgando o céu noturno de Bagdá em que se projetavam silhuetas de minaretes. Pena que Cabul já fosse uma ruína.

A guerra é o melhor espetáculo da TV, ainda que toda guerra, e o Vietnã está aí para lembrar, possa vir a bater à porta de uma realidade vizinha, na notícia dolorosa da morte de um *marine* da família.

De toda a cacofonia verborrágica que foi ao ar, sobrou aquele momento corriqueiro de uma câmera amadora que filmava uma obra na rua, *downtown* Manhattan, e, de repente, eleva-se ao céu, atraída pelo ruído de um avião que se aproxima. Quando o bichão bate na primeira torre, o que só se ouve é: "*holy shit!*" Se a televisão tivesse apenas traduzido, e depois calado o bico, teria sido muito mais espontânea em sua surpresa, muito mais autêntica em seu sentimento e muito mais impactante em sua informação. Nem d. Paulo Arns se queixaria do tal palavrão.

A guerra na TV, como o esporte, é um espetáculo salpicado de bravatas e oficialês. Mas, diferentemente do esporte, reveste o seu irracionalismo com um manto acadêmico de notável saber

Espionagem de uma era complexa

Agora em novo horário, o seriado *La Femme Nikita* capta com precisão a geopolítica do seu tempo. Por Regina Porto

A série de tevê *La Femme Nikita (LFN)* é o primeiro thriller de espionagem oficial da era da globalização, do pós-Guerra Fria e da América sem o "fim da história". A protagonista é russa na denominação de origem, com um duplo canadense no *code name* (Josephine) e francesa na sua mais completa personificação (os figurinos fetichistas, o slogan, o "*Cherchez la femme/ Dans la nuit*" sussurrado na vinheta de abertura, em meio a obsoletos sons de ondas curtas submersos em moderna *ars electronica*). Qualquer semelhança com a realidade geopolítica dos anos 90 – coincidência até o 11 de setembro passado – será mera margem de vantagem. Pouca coisa, na vida real e na história do cinema, na América e no mundo, teve tamanha eficácia na prevenção de intempéries terroristas quanto o que se vê em cada um desses episódios – e foram quatro temporadas em exibição, desde a estréia nos Estados Unidos em 1997, além de uma consoladora minissérie extra. Recém-suspensos ou drasticamente diminuídos na programação dos canais de televisão americanos, os episódios "de catálogo" também perdem, a partir deste mês, dois habituais horários diários na programação brasileira, e se resumem a esparsas reprises semanais (quartas-feiras, 18h30 e 24h, Warner Channel). Decisão tática ou não, fato é que o seriado trata com severidade o serviço de inteligência, que, mesmo quando exemplar nos resultados, é questionável no seu código moral.

Já no episódio inaugural do seriado, Nikita (Peta Wilson) recebe a norteadora advertência do chefe de operações da clandestina Section One, só admissível numa democracia americana: "Se falharmos, nos equipararemos à CIA". Embora não seja ele seu cúmplice e mentor (mas o líder de campo Michael, um enigma corporificado, seu superior imediato e amante ocasional, sob o manto da vigília protetora da organização), é no confronto com o gélido e lacônico *big boss* que se desenha o real drama político-ideológico da trama. Homem que responde pelo nome plural de Operations, a tomar o todo para si, totalitário no sentido preciso do termo, para ele e sua fiel assessora Madeline – uma arguta estrategista sob o imperturbável semblante e, em segredo, sua contraparte afetiva – errar é humano e, portanto, imperdoável.

Afinal, a "mais secreta organização antiterrorista do planeta" forjou membros de elite que devem abrir mão da humanidade individual, em nome de uma humanidade quiçá coletiva. Para tanto, nem foi preciso transformá-los em robôs, clones, andróides, máquinas, heróis com superpoderes. Bastou torná-los super-humanos. Melhor dizendo, sobre-humanos, no que isso guarde de bom e de ruim, de fascinante ou aterrador. Controle da mente (sangue-frio que não se perde, mas se aperfeiçoa). Controle das emoções (o amor a ser evitado, sob o contra-argumento da "distração constante"). Controle do medo (a dor com a qual se mantém o próprio "estado de concentração"). Disciplina. Margem zero de erro. São agentes de inteligência excepcional, em suas diferentes doses de rebeldia, condicionalmente indiferentes à própria história pessoal pregressa. Nikita soma beleza descomunal a uma máscula força de caráter, num protótipo novo e ambíguo para o feminino contemporâneo.

Consultoria rigorosa, superprodução impecável, pauta objetiva fizeram de *LFN* um cult da televisão mundial de escala já comparada à antológica série *Twin Peaks*, de David Lynch, e ao filme *Matrix*, igualmente subterrâneos, seja pela logística ou pelo caráter psicológico. Com base em um filme de Luc Besson de 1991, os roteiros de tevê aprimoram o argumento com investigação e desdobramento de dados e informações primordiais sobre o paralelo mundo do terror – armas letais e eventos traumáticos, desestabilização planejada e manipulação da mídia, focos de tensão e ações paramilitares. Já se disse que política é a arte de se antecipar aos fatos.

Peta Wilson no papel da protagonista: feminino contemporâneo

Enquanto dura, *LFN* ensina que o bom combate ao terrorismo é de ordem microscópica, celular, invisível. O seriado diz algo importante no seu feixe de nacionalidades, credos e raças; nas migrações e êxodos internos da própria organização; e, muito, na trilha errante da vanguarda techno de bandas como Enigma, Depeche Mode, Morcheeba, Hednoize e Morphine, que completam a mensagem ideológica com sonorizações incidentais da diversidade cultural de um mundo pleno de códigos e etnias.

FOTO DIVULGAÇÃO

POR MICHEL LAUB

ESPERANÇA E GLÓRIA NO CIRCO

Sílvio Santos transforma o *Show do Milhão* no mais dramático dos programas populares do país

Até o mais camicase dos acadêmicos concorda que, no eterno debate sobre qualidade na televisão, o que está em pauta é um veículo de mercado, que como tal depende umbilicalmente da audiência. Se tolerar o Ratinho pode parecer um excesso de democracia, ninguém está propondo para o horário nobre *Telecurso Segundo Grau* ou palestra de Umberto Eco: é entre o que essa audiência deseja ver que se deve achar um circo possível, cujo pão não esteja irremediavelmente envenenado.

No momento, o circo se chama *Show do Milhão*. Tributário da linhagem do *Quiz Show*, que no Brasil já teve variantes mais e menos ortodoxas (de *O Céu É o Limite* ao agora ressuscitado *Qual É a Música?*), é um concurso de conhecimentos em que os participantes ganham dinheiro à medida que acertam respostas em um questionário de múltipla escolha. Há as opções de desistir ou arriscar boa parte da quantia já obtida numa nova rodada. À primeira vista, é fácil enxergar no modelo a presença de elementos típicos do horror da TV aberta: o nivelamento por baixo, o sadismo com a ignorância alheia, etc. Mas reconheça-se: as doses oferecidas por Sílvio Santos são ínfimas, virtualmente inofensivas, comparadas com qualquer concorrente que erotize o universo infantil ou mostre violência às seis da tarde. E seria simplório atribuir a elas o grande sucesso do programa.

No *Quiz Show* clássico, os participantes ficavam semanas no ar, e seu carisma devia-se à convivência, ao costume do público com determinada presença no vídeo. No *Show do Milhão* não existe essa marca sucessiva, subordinada. A falta de heróis constantes é compensada por dois diferenciais: a exacerbação de um certo caráter dramatúrgico, intrínseco ao próprio formato, e a presença mesma de Sílvio Santos.

O primeiro caso é evidente. Difícil acreditar que alguém se sente na frente da TV apenas para colher nacos de uma cultura inútil, fundada na decoreba, nunca num aprendizado sistemático ou raciocínio lógico. O que se quer ver é o sonho da casa própria ou da vida sem trabalho duro, a ascensão do guarda-noturno ou a humilhação do marceneiro, assim como na novela das oito, na qual se torce para que os personagens se superem ou se afundem em suas encruzilhadas existenciais.

O apresentador em ação: capaz de dar grandeza a trajetórias sem tanta importância assim

Mas as peripécias pouco significariam sem uma condução adequada, capaz de potencializá-las. É aí que entra Sílvio Santos: com uma breve conversa introdutória, em que o candidato revela o seu local de nascimento, o seu estado civil e a sua maior ambição, o apresentador é capaz de dar grandeza imediata, nos poucos minutos disponíveis, a trajetórias que quase nada têm de interessante. A psicologia dos concorrentes não é composta apenas pelo ar cansado ou por eventuais olhos doces – é também extraída desses diálogos intercalados com as perguntas do jogo, mesmo que sejam diálogos mínimos, do tipo "tem certeza de que a resposta é essa?".

Na forma como eles são levados adiante está a natureza da empatia: dependendo de como o participante reage, terá torcida ou não, será mais interessante ou não, dará mais ibope ou não. Manipular essas possibilidades, mesmo que sutilmente, em controvérsias sobre a localização do Uruguai ou consultas à já lendária banca de universitários, é a habilidade primeira de um dos grandes comunicadores brasileiros. Ninguém duvida disso. Sem ela, *O Show do Milhão* seria apenas mais um programa de perguntas e respostas – e não, como acaba sendo, o palco televisivo onde se encontra hoje a maior intensidade de drama, de comédia e de tragédia num formato essencialmente popular.

Show do Milhão, com apresentação de Sílvio Santos. SBT, quartas e quintas (depois do *Programa do Ratinho*) e domingos (depois do *Programa Legal*)

FOTO DIVULGAÇÃO

* Programação e horários divulgados pelas emissoras

O QUE	Jazz	Compactos de Sucesso	Que Teus Olhos Sejam Atendidos	Futebol	Memórias Perdidas (*Del Olvido no Me Acuerdo*, 1999)
CANAL E HORA	GNT. Do dia 1º ao 16, de 2ª a 6ª, às 20h. Com reapresentações.	Film & Arts. Dias 5, 12, 19 e 26, às 20h30.	GNT. Dias 21 e 22, às 23h30. Com reapresentações.	GNT. Dias 14, 15 e 16, às 23h30. Com reapresentações de cada programa nos dois dias seguintes, respectivamente às 14h e às 4h.	Cinemax. Dia 21, às 22h.
SINOPSE	Série de 12 programas com uma hora de duração cada que estuda a história do jazz. Com participação de Wynton Marsalis e Harry Connick Jr., são apresentadas as biografias de Charlie Parker, Sonny Rollins, Miles Davis, John Coltrane, Lester Young e **Billie Holiday** (*foto*). A direção é de Ken Burns, um dos mais respeitados documentaristas do mundo.	Série de quatro programas que tratam e homenageiam a "era dourada" dos discos de vinil de 45 rotações, destacando uma música e o grupo que a criou: *Telstar – The Tornados*; *Blue Moon – The Marcels*; *Driver's Seat – Sniff'n'The Tears*; *Sunny – Bobby Hebb*. Há entrevistas com integrantes de grupos, compositores, produtores, engenheiros, disc jockeys, empresários e fãs.	Documentário de **Luiz Fernando do Carvalho** (*foto*) sobre o Líbano, em que o cineasta capta com uma câmera portátil cenas do país em momentos de paz e a convivência entre as culturas que formam seu povo. Em duas partes, com uma hora de duração cada uma.	Série de três programas de 90 minutos cada um sobre a importância do futebol na cultura brasileira. A direção dos episódios, respectivamente, é de João Moreira Salles, Arthur Fontes e Rudi Lagemann.	Documentário de 75 minutos de Juan Carlos Rulfo. O diretor parte para Jalisco, sul do México, à procura das origens de sua família e dos contemporâneos de seu pai, o escritor mexicano Juan Rulfo (1918-1986).
POR QUE VER	O documentário vale pelo seu aspecto monumental – nele exibem-se 2,4 mil fotos e apresentam-se cerca de 500 músicas – e por recuperar os primórdios do jazz, o *gumbo*, música que foi criada por negros americanos por volta de 1890. Cem anos de história da música são contemplados.	Ao explorar os momentos mais importantes da época dos discos de vinil, os programas recuperam um pouco da história da música pop. Cada capítulo é complementado com seqüências de filmes raros e inéditos que apresentam a carreira dos grupos e intérpretes.	Pela beleza das imagens e pela riqueza humana extraída dos depoimentos. O material todo foi colhido como "pesquisa de campo" para o primeiro longa-metragem do cineasta, *Lavoura Arcaica*, baseado na obra de Raduan Nassar.	É um dos melhores documentários brasileiros da década de 90, que retrata sem sentimentalismo ou demagogia o meio de ascensão social mais entranhado no imaginário popular do país.	Premiado pela Academia do México e pelos Festivais de Guadalajara, Havana, Montreal e São Francisco, o filme retrata poeticamente nessa busca ao passado a convivência ou o distanciamento entre gerações.
PRESTE ATENÇÃO	No décimo programa – *Irresistível: De 1949 a 1955* –, em que Charlie Parker toca com Coleman Hawkins em 1950. Essa é uma das cenas raras do documentário.	Nos capítulos *Telstar* e *Sunny*. No primeiro, a primeira transmissão via satélite, em 1962, inspirou o produtor Joe Meek a escrever uma música sobre espaço, futuro e velocidade para a interpretação do grupo The Tornados. E sobretudo no programa sobre a música *Sunny* e seu autor, Bobby Hebb, que é entrevistado.	Na forma como Carvalho retrata o Líbano, sem o lugar-comum de região em conflito ou de terra exótica e distante. Numa viagem sem destino certo pelo país, o trabalho experimental do diretor é se aproximar dos habitantes e registrar imagens com as quais não se está habituado.	No primeiro episódio, que fala do sonho de independência econômica dos garotos dos subúrbios do Rio, e no terceiro, que trata da aposentadoria do ex-craque Paulo César Caju, um dos primeiros jogadores "rebeldes" brasileiros. Nos extremos de esperança e melancolia estão a glória e a tragédia desse mundo fascinante.	Na fotografia, de Federico Barbabosa, e nos detalhes sobre a vida de um dos importantes escritores latino-americanos do século 20.
PARA DESFRUTAR	Baseados nessa série, Ken Burns e Geoffrey C. Ward lançaram *Jazz – A History of America's Music* (Pimlico, 490 págs., R$ 140). Trata do histórico do gênero musical, como no filme, e é ricamente ilustrado por fotos de vários artistas, algumas delas jamais publicadas.	Os sites especializados em venda pela Internet (como www.amazon.com) oferecem CDs com coletâneas dos maiores sucessos desses artistas. Para os aficionados em vinil, há sempre os bons sebos em que se podem encontrar alguns discos da época, com a seqüência original e o indispensável pequeno chiado.	*Lavoura Arcaica*, o filme, está em cartaz no Rio e estréia em São Paulo neste mês. Com Selton Mello, Simone Spoladore e Raul Cortez (*veja agenda de filmes do mês*).	O mesmo assunto é tratado com sensibilidade e em versão ficcional por Ugo Giorgetti em *Boleiros*. Com Flávio Migliaccio, Adriano Stuart, Lima Duarte e Marisa Orth. Em vídeo.	A vida rural de Jalisco está retratada no romance *Pedro Páramo* (1956), de Juan Rulfo. Do mesmo autor, há também uma série de contos sobre a vida na mesma província mexicana, *O Planalto em Chamas* (1953). Ambos traduzidos e reunidos em volume único pela editora Paz e Terra (214 págs., R$ 21,50).

O QUE	Marco Ferreri, I Love You	Minissérie George Orwell	Perfil Grandes Cineastas	Festival Luiz Carlos Barreto	Grandes Damas
CANAL E HORA	Eurochannel. Dia 15, às 20h30.	Film & Arts. Dias 1, 8, 15, 22 e 29, às 21h.	Film & Arts. Dias 3, 7, 14, 21, 28, às 21h. Com reapresentações.	Canal Brasil. Do dia 5 ao 30, 2ª, 4ª e 6ª, às 21h e 23h30.	GNT. Do dia 19 ao 30, de 2ª a 6ª, às 20h30. Com reapresentações.
SINOPSE	Documentário sobre o cineasta italiano Marco Ferreri (1928-1977). O filme tem depoimentos do diretor, entrevistas com Bertrand Tavernier e Roberto Benigni e comentários do compositor Philippe Sarde sobre o filme **A Comilança** (*foto*), de 1973.	Série de cinco programas sobre a vida e a obra do escritor inglês **George Orwell** (1903-1950; *foto*). A produção é do Orwell's Estate e de Bernard Crick, biógrafo do escritor.	Série de cinco documentários sobre cineastas: Luis Buñuel, Robert Redford/Instituto Sundance, Paolo e Vittorio Taviani, Ken Loach e Martin Scorsese.	Programação especial em comemoração dos 40 anos da produtora cinematográfica brasileira L.C. Barreto – de Lucy e Luiz Carlos Barreto – e dos 25 anos do lançamento do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto, maior sucesso brasileiro de bilheteria na história. Serão exibidos longas e curtas produzidos pela companhia, além de making of e trailers dos filmes.	Série de 16 programas inéditos, de meia hora cada um, que tratam de atrizes brasileiras: Beatriz Segall, Bibi Ferreira, Cleyde Yáconis, Dercy Gonçalves, Eva Todor, **Eva Wilma** (*foto*), Fernanda Montenegro, Laura Cardoso, Maria Della Costa, Maria Fernanda, Marília Pêra, Nathalia Timberg, Nicette Bruno, Ruth de Souza, Tereza Rachel e Tônia Carrero. Neste mês serão exibidos os dez primeiros programas.
POR QUE VER	Por Marco Ferreri, cuja obra fez parte de um certo cinema de resistência dos anos 70. O documentário identifica aspectos mais importantes de seus filmes e os pontos em comum entre eles.	Orwell é um dos nomes mais importantes da literatura inglesa do século 20. A série se apóia em materiais de arquivo, em entrevistas e análise da obra de um escritor sempre afinado com o universo e as idéias políticas de seu tempo.	Pelo interesse em diretores cujas obras fazem, em menor ou maior grau, um retrato crítico de seu tempo – o que vai do engajamento direto (irmãos Taviani e Ken Loach) à metáfora surrealista (Buñuel) e ao realismo mais cru (Scorsese).	Pela ampla retrospectiva dos filmes produzidos pela L.C. Barreto, que vai de **Assalto ao Trem Pagador** (1962; *foto*), de Roberto Farias, a *Uma Aventura do Zico* (1998), de Antônio Carlos da Fontoura. Entre os curtas, que abrem a sessão das 23h30, estão *Mané Garrincha* (1978), de Fábio Barreto, e *Diário de um Sambista*, de Paulo Buffara.	A série é relevante por privilegiar a vida profissional de cada atriz, centralizando-se nos respectivos repertórios, na relação que elas mantêm com os colegas e nas linguagens e processos artísticos experimentados.
PRESTE ATENÇÃO	Em como Ferreri usou o bizarro, em *A Comilança*, para traçar uma crítica contundente à sociedade de consumo e ao mal-estar burguês de seu tempo.	Nas passagens sobre Paris e outras cidades da Espanha e Grã-Bretanha, lugares que têm relevância não apenas para estudos biográficos sobre Orwell, mas também para a compreensão de alguns temas do escritor.	No documentário sobre o Instituto Sundance, organização voltada para a cinematografia independente e fundada por Robert Redford. Dois jovens são apresentados pelo diretor, e a obra que desenvolvem é acompanhada pelos documentaristas.	Em *Dona Flor*, que está na programação, e em outros dois destaques do vasto portfólio da produtora: *Bye Bye Brasil*, talvez o melhor filme de Cacá Diegues, e *O Beijo no Asfalto*, uma boa adaptação rodriguiana de Bruno Barreto.	Em como a história do teatro brasileiro é contada por meio dessas trajetórias. Em vez da carreira de grupos ou companhias teatrais, têm-se aqui a vivência e as referências dessas atrizes, que se revelam também como criadoras e produtoras.
PARA DESFRUTAR	*A Comilança* será exibido no mesmo canal, no dia 15, às 21h30, logo após o documentário. No elenco, entre outros, Marcello Mastroianni, Michel Picolli, Ugo Tognazzi, Philippe Noiret, Andréa Ferréol e Solange Blondeau.	Os dois melhores livros de George Orwell, ambos estudos metafóricos sobre o totalitarismo: *1984* (ed. Nacional, 277 págs., R$ 22) e *A Revolução dos Bichos* (ed. Globo, 118 págs., R$ 14).	Em vídeo, alguns dos melhores títulos desses diretores: *A Bela da Tarde* (1967), de Luis Buñuel; *Quiz Show* (1994), de Robert Redford; *As Afinidades Eletivas* (1996), dos irmãos Taviani; *Meu Nome É Joe* (1998), de Ken Loach; *Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese.	No mesmo canal, a biografia de Lucy e Luiz Carlos Barreto será apresentada em duas partes em *Retratos Brasileiros* (dias 5 e 12, às 20h, com reapresentações). A carreira de Luiz Carlos Barreto como fotógrafo está em *Em Foco* (dia 18, às 20h). *Dona Flor* também volta aos cinemas neste mês, em cópia nova.	Algumas das atrizes estão em cartaz no momento, em São Paulo: Beatriz Segall em *Ponto de Vista* (Teatro Faap, tel. 0++/11/3662-1992), Marília Pêra em *Vitor ou Vitória* (Teatro Cultura Artística, tel. 0++/11/256-0223).

FOTOS DIVULGAÇÃO

UMBERTO EGO E GILBERTO GIDELEUZE RESPONDEM...
CACO GALHARDO
ENTÃO VOCÊ QUER SER UM CRÍTICO PEDANTE, METIDO E MAL-HUMORADO?

VOCÊ
IMPULSOS EDIPIANOS
IRMÃO BONITO E SIMPÁTICO
TRAUMAS DE INFÂNCIA
INSEGURANÇA
CASTRAÇÃO
DESEJO DE SER ACEITO
INIBIÇÃO
DESEJO DE SEGUIR CARREIRA ARTÍSTICA
MIOPIA
SENSIBILIDADE
FRACASSO NAS AULAS DE EDUCAÇÃO FÍSICA
FRACASSO COM GAROTAS
RAIVA
ARTISTA MEDÍOCRE
SEM TALENTO PARA PRODUÇÃO ARTÍSTICA
EXPOSIÇÃO NA BIENAL
POP STAR
CD DO SEX PISTOLS
FILME "TODOS OS HOMENS DO PRESIDENTE"
DECISÃO DE SEGUIR CARREIRA ACADÊMICA
CONCLUSÃO DE TESE DE MESTRADO
LIVRO DO HERMAN HESSE
CRÍTICO DE ROCK
FACULDADE DE JORNALISMO
INVEJA
CURADOR
ÓDIO
FRUSTRAÇÃO
DEPOIS DE 40 ANOS, SUA MÃE CONTINUA DANDO MAIS ATENÇÃO PARA SEU IRMÃO BONITO E SIMPÁTICO
TARDE DEMAIS PARA MUDAR DE PROFISSÃO
DESEJO DE VINGANÇA
VOCÊ SE SENTE UM GÊNIO INCOMPREENDIDO
CRÍTICO
CRÍTICO PEDANTE, METIDO E MAL-HUMORADO
EDITOR